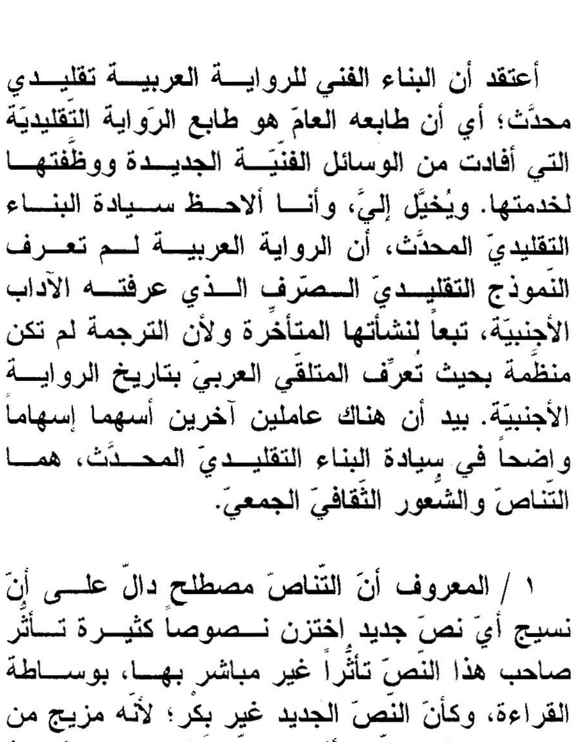


مفهوم البناء الروائي

بقلم:
د.سمر روحي الفيصل

أعتقد أن البناء الفني للرواية العربية تقليدي محدَث؛ أي أن طابعه العامّ هو طابع الرّواية التّقليديّة التي أفادت من الوسائل الفنّيّة الجديدة ووظّفتها لخدمتها. ويُخيَّل إليَّ، وأنا ألاحظ سيادة البناء التقليديّ المحدَث، أن الرواية العربية لم تعرف النّموذج التقليديّ الصّرف الذي عرفته الآداب الأجنبيّة، تبعاً لنشأتها المتأخّرة ولأن الترجمة لم تكن منظّمة بحيث تُعرّف المتلقّي العربيّ بتاريخ الرواية الأجنبيّة. بيد أن هناك عاملين آخرين أسهما إسهاماً واضحاً في سِيادة البناء التقليديّ المحدَث، هما التّناصّ والشّعور الثّقافيّ الجمعيّ.

١ / المعروف أنّ التّناصّ مصطلح دالّ على أنّ نسيج أيّ نصّ جديد اختزن نصوصاً كثيرة تأثّر صاحب هذا النّصّ تأثّراً غير مباشر بها، بوساطة القراءة، وكأنّ النّصّ الجديد غير بكْر؛ لأنّه مزيج من نصوص عدّة. وإنّني أقصد بالتّناصّ هنا علاقة النّصّ الرّوائيّ العربيّ اللاحق بالنصّ الروائي العربيّ السّابق. ولهذا التناص سلسلة تبدأ أولى حلقاتها في القرن التاسع عشر، دون أن يضمّ القرن العشرون ما يدلّ على انقطاعها. فقد حاكى الروائيون العرب، أوّل الأمر، روايات معرَّبة وملخّصة ذات بناء فنّيّ تقليديّ. غير أن محاكاتهم لم تكن دقيقة لأسباب كثيرة، أولها أنهم لم يحاكوا الأصل، بل حاكوا الفرع المعرَّب والملخص، وثانيها أنهم لم يتقيّدوا بمنطق السّرد الروائي الغربيّ؛ لأنهم لم يكونوا بمنجاة من السرد العربيّ الحكائيّ الذي نشؤوا في أحضانه ورُبِّيتْ أذواقهم الأدبيّة عليه. وهذا يعني أن البناء الفني للرواية التقليدية لم يدخل الأدب العربيّ كما قدَّمته الرواية الأجنبيّة، بل دخل هذا الأدب وقد حمل بعضاً من التعديلات[١]، أو قُلْ إن البناء الفنّيّ دخل الأدب العربي وهو يحمل بعض البصمات العربيّة[٢]، ورسخ فيه على هذا النحو، بحيث أصبح اللاحق من الروائيين ينسج على منوال سابقه وهو يشعر بأنه يواجه جنساً أدبيّاً لا تقيّده القواعد الصّارمة.

هل يُعلّل هذا الأمر محافظة الروايات العربية التي صدرت حتى خمسينيات القرن العشرين على البناء

الفني التقليديّ المحدَث تحديثاً طفيفاً ؟. لعلّه يُعلِّل ذلك، وخصوصاً إذا أضفنا إليه ما نعرفه من أن الروائيين العرب لم ينصرفوا إلى الرواية وحدها؛ لأنها لم تكن سيّدة الأجناس الأدبية آنذاك، كما أنها لم تكن تملك القدرة والرصيد اللذين يساعدانها على منافسة القصة القصيرة.

يصدق ذلك على محمد حسين هيكل وعباس محمود العقّاد وإبراهيم عبد القادر المازني وطه حسين وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور.

ولكنه، في الوقت نفسه، لا يصدق على نجيب محفوظ الذي قرأ في بداياته الروايات (البوليسيّة) المترجمة بتصرف[٣] كما فعل سابقه محمود تيمور[٤]، كما قرأ المنفلوطي قبل أن يقرأ ما كتبه طه حسين والعقّاد والمازني وهيكل والحكيم[٥]. ولم يلتفت محفوظ قبل عام ١٩٣٦ إلى قراءة الروايات الجديدة لكافكا وبروست وجويس[٦] باللغة الانكليزيّة غالباً وبالفرنسيّة قليلاً[٧]. ولهذا كله، فضلاً عن موهبته واستعداده الشخصيّ، ضمَّ البناء الفنِي التقليديّ في رواياته قدراً من التحديث لم يُحققه سابقوه. فرواياته (من الثلاثيّة، وهي قالب جديد لم يعرفه البناء الفنيّ للرواية التقليديّة لدى سابقيه[٨]، إلى ميرامار، وهي تضمّ بناءً فنياً ذا تقنية حديثة لم تعرفها الرواية التقليدية هي تقنية الأصوات وتعدُّد الرواة) تكاد تشمل التنويعات الفنيّة التي ما زالت سائدة في البناء الفني للرواية العربية التقليدية المحدَّثة. ولكنْ، هل يعني ذلك أن الروائيين الذين برزوا بعد نجيب محفوظ خرجوا بطريقة أو بأخرى من معطفه بوساطة التناص؟. وما مدى تأثُّر هؤلاء الروائيين بنجيب محفوظ ومحاكاتهم نصوصه الروائية[٩]؟. ألم ينتج بعض الروائيين العرب، كعبد الكريم ناصيف وخيري الذهبي ونبيل سليمان وخيري شلبي وأحمد إبراهيم الفقيه وإبراهيم الكوني وعبد الرحمن منيف، ثلاثيات ورباعيات وخماسيات وسداسيات تعالج جوانب في مجتمعات بلدانهم تداني ما عالجه نجيب محفوظ في ثلاثيته مما يخص المجتمع في مصر ؟. ألم ينجح روائيون عرب آخرون في توظيف تقنية تعدُّد الأصوات بعد نجاح ميرامار في هذه التقنية؟.

إن التناص الروائي العربي يحتاج إلى باحثين ذوي معرفة وموهبة وقدرة على تحليل العلاقة بين النصوص العربية الروائيّة السابقة واللاحقة. ومسوّغ هذا الاقتراح هو اعتقادي بأن التناص عامل من عوامل استمرار الروائيين العرب في إنتاج نصوص روائية ذات بناء فني تقليديّ محدَث، وفي إبقاء هذا البناء التقليديّ حياً متألّقاً في أحايين كثيرة، وفي تشجيع الروائيين الجدد على التقيُّد بنهجه والإبداع في حدوده، تبعاً لتوافر الوضوح والتماسك فيه، وهما عاملان يستجيبان للذائقة العربية الراغبة في الفهم والتواصل مع المقروء، فضلاً عن الإيمان بوظيفة الرواية في المجتمع. وهذا الشعور الثقافيّ الجمعي ليس هيّناً؛ لأنه أعاق انتشار الرواية الجديدة، وقصر الإفادة منها على تقنيات عزّزت البناء التقليديّ وقوّت جذوره، وساعدته على أن يستمر في الحياة زمناً لا يعلم مداه أحد.

٢ / بيد أن البناء الروائيّ العربيّ التقليديّ لا يتضح إذا لم أُشر، ولو إشارة موجزة، إلى المفهوم الغربي للرواية التقليدية كما قنّنه النقاد ابتداء من فورستر في كتابه (أركان الرواية) الصادر عام ١٩٢٧. ذلك أن المفهوم الغربيّ للرواية التقليدية ينبع من منح الروائيّ صفة (الخالق) وحقوقه وامتيازاته، فيسمح له بانتقاء الحوادث التي يؤمن بقدرتها على تمثيل (الواقع) والتعبير عنه. كما يسمح له بخلق الشخصيات التي تتفاعل مع هذه الحوادث وتقود حركتها إلى الخاتمة حيث الدلالة النهائيّة المعبِّرة عن رؤيا محدَّدة أو مغزى معيَّن. وتشترط الرواية التقليدية على هذا الخالق الاتصاف (بالموضوعيّة) و (الصدق) في (التعبير) عن (الواقع). والموضوعية في عرفها لا تعني (الحياد) أو منع الروائي من طرح رأيه الخاصّ، بل تعني (الصدق) في التعبير، وإشراف الروائي من عل على ساحة الرواية دون تدخل مباشر يجعل المتلقي يرى الروائي أو يشعر بوجوده. ومن ثَمَّ يبقى الروائي والمتلقي معاً في موقع الملاحظ والمحلل والحَكَم[١٠].

هذا يعني أن الرواية التقليدية تحتاج إلى بناء روائي (متماسك) أو (شكل عضويّ) تلتحم فيه الأجزاء الفنيّة بغية إبراز المضمون على نحو يُمتّع المتلقّي ويقنعه بما يقرأ ويؤثّر في سلوكه ويُوسّع رؤيته للواقع الذي يعيش فيه. وللروائي التقليدي، قبل ذلك وبعده، حريّة اختيار الوسائل التي تجعل عالمه الروائي جميلاً مقنعاً متماسكاً. فقد يختار بناء شخصياته من الخارج أو من الداخل، يتحدّث عنها أو يتركها تتحدّث عن نفسها. يلجأ إلى التسلسل التاريخيّ للزمن أو يتلاعب به قليلاً[١١]. يسرد حوادث الرواية ضمن حبكة تعتمد التسلسل التاريخي أو يسردها ضمن حبكة تعتمد التقديم والتأخير والإزاحة. يختار الروائي التقليدي ما يشاء من الوسائل الفنية، ولكنّه يجد نفسه دائماً في مواجهة مقياس يتيم هو (الفن)؛ أي أنه مطالب بتقديم عمل فني. وكل اختيار غير صحيح، أو استخدام منحرف للوسيلة، يؤثّر في إبعاد العمل الروائي عن الفن. وإذا كان تحديد لفظة (الفن) صعباً لارتباطها بالإبداع، فإن نقّاد الرواية الذين حلّلوا الروايات المتفق على جودتها الفنية خرجوا بمقاييس يصحُّ اعتمادها معياراً للاستخدام السليم للوسيلة الفنية، على الرغم من أن الاستخدام السليم الدقيق للوسائل الفنية كلها غير قادر على أن يصنع وحده رواية فنية إذا لم يكن الروائي موهوباً؛ لأن الإبداع يرتفع فوق المقاييس معلناً تمرّده عليها، مشيراً إلى خصوصيّة المبدع وتفرّده.

ثم إن الرواية التقليديّة تعتمد اعتماداً رئيساً على السرد في نقل الحوادث الروائية إلى المتلقي. وعلى الرغم من أن الحوار يسهم أيضاً في نقل الحوادث إلى المتلقي، فإن الرواية التقليدية تحتفظ للسرد بمكانة خاصة لا ترقى إليها وسيلة فنيّة أخرى، حتى إنه يصحُّ وصف الرواية التقليدية بأنها (فنّ سرد الحوادث). ولعلّ إيثار السرد عائد إلى أن الروائي التقليديّ نفسه يقف من روايته موقف الخالق الراغب في الإشراف على خلقه، فضلاً عن الضرورات الفنيّة، كتلخيص الحوادث وتقديم الأخبار والوصف ... وهذه الصفة السرديّة لا تعني[١٢] في الحالات كلّها أيّ حكم معياريّ بالصواب والخطأ، بالمدح أو الذّم، بل تعني ضرورة (السّرد) للرواية التقليدية ليس غير.

ومن البديهيّ أن تكون الحوادث أهمَّ مكوّنات السرد؛ لأن الرواية التقليدية تنقل إلى المتلقي (حكاية) ما، بل إنه ليس هناك رواية تقليدية دون حكاية واضحة محدَّدة تُعبِّر عن الواقع تعبيراً رمزياً. واستناداً إلى أن الحكاية تتألَّف من حوادث عدّة يجب نقلها إلى المتلقي، فإن السرد مطالَب بمهمّة إيصال الحوادث إلى هذا المتلقي. وناقد الرواية التقليدية يهتمّ في العادة بمنظور الروائيّ أو بالزاوية التي نظر منها الروائيّ إلى حوادث حكايته، لمعرفة كيفيّة سرد الحوادث على القارىء المتلقي. والمعروف أن الرواية التقليدية لا تُقيِّد الروائي بطريقة محدَّدة يعرض الحوادث بوساطتها، ولكنّها تُفضّل طريقة السرد التأريخيّ؛ لأن هذه الطريقة تحافظ على عرض الحوادث من بدايتها إلى نهايتها دون تقديم أو تأخير، أو ما اصطلح النقّاد على تسميته بالنسق الزمني الصاعد. ولو كانت الرواية التقليدية تُقيّد الروائي بطريقة واحدة في السرد لما تعدّدت حبكاتها، ولما قبلت التقنيات السرديّة الحديثة، كالتلاعب بالأنساق الزمنية وتنويع الضمائر واللغة وخلخلة وحدة الحدث وما إلى ذلك من إزاحات فنية.

كذلك الأمر بالنسبة إلى تنويع طرائق سرد الحوادث، فهو تابع لمشيئة الروائي التقليدي وللزاوية التي ينظر منها إلى حوادث روايته، أو بتعبير أكثر حداثة : قد يختار الروائي التقليدي موقعاً محدَّداً، أو يختار اللاموقع، أو يلجأ إلى الإفادة من تعدُّد المواقع. ويفضحه في ذلك كلّه راويه. فإذا حلّ الراوي في إحدى الشخصيات كان راوياً ممثّلاً ينمّ على أن الروائي اتخذ موقع المشارك المنحاز وموقفه. وإذا اختار راوياً عالماً بكلّ شيء دلّ ذلك على أن الروائي اختار اللاموقع، وترك لراويه العالم فرصة السياحة في الرواية والانتقال من شخصية إلى أخرى. أما اختياره عدّة رواة، وتركه كلّ راو يحلّ في إحدى الشخصيات ويُعبِّر عن وجهة نظرها، رغبةً منه في الإشارة إلى حياده وتعدُّد مواقعه، فطريقة لم تعرفها الرواية التقليدية بادىء الأمر ولكنّها استعملتها في تطوراتها التحديثيّة

اللاحقة. ومن المفيد القول إن سرد الحوادث لا علاقة له بالحيل الأسلوبيّة التي يلجأ إليها الروائي التقليدي ليضفي شيئاً من المصداقيّة على ما يرويه، أو ليعلن انفصاله عمّا يرويه[١٣]، كإيرادها في شكل الترجمة أو الترجمة الذاتيّة أو أسلوب الرسائل أو المذكِّرات أو غير ذلك من الحيل التي لا تُؤثِّر في الطريقة التي يسرد بها الروائي حوادث حكايته. ويبدو أن هذه الحيل الأسلوبيّة بلغت من الشيوع في تاريخ الرواية التقليدية حدّاً دفع بعض النقّاد إلى إدراجها في عداد طرائق عرض الحوادث[١٤].

إن الروائي التقليدي معنيّ بسرد (حكاية) ما، ذات حوادث محدَّدة واضحة، تحافظ على منطق روائي مقبول من القارىء، مقنع له لأنّه مستمدّ من منطق الحياة نفسها[١٥]. وهذا يعني أن الروائيّ التقليديّ (يُعْلِم)[١٦] القارىء (ليؤثِّر) فيه. ولا يكون التأثير سليماً إذا لم يكن الإعلام دقيقاً. ولهذا السبب تتشبّث الرواية التقليدية بالشكل العضويّ الذي ينبع من تماسك الحوادث الروائية وارتباطها ببيئتها الزمانيّة والمكانيّة وبالشخصيات التي تخلقها وتتفاعل معها. ومن ثَمَّ كان ناقد الرواية التقليدية مطالباً بالالتفات إلى تماسك الحوادث ووحدتها وجريانها نحو التعبير عن رؤيا معيَّنة، أو تفكّكها ومجافاتها منطق التسلسل والسببيّة وعزلتها عن الشخصيات وغرابتها وبُعْدها عن المألوفيّة وتعدُّد مراكزها، وأثر ذلك كله في منح الحوادث التماسك المرغوب فيه للإسهام في صنع الشكل العضويّ للرواية. والناقد، عادةً، يتساءل : ما المنطق الذي يُسيِّر حوادث الرواية ؟. وما مدى الارتباط بين هذه الحوادث ؟. وما صلتها ببيئتها الزمانيّة، وبالمكان الذي تتحرّك فيه ؟. هل تطغى الحوادث فيها على الشخصيات أو الشخصيات على الحوادث أو أن هناك اتحاداً بينهما ؟. وهل هناك ارتباط بين معطيات المكان ومنطق الحوادث ؟. إن الإجابة عن هذه الأسئلة جزء من مهمة ناقد الرواية التقليدية؛ لأن هذه الرواية تعتمد التماسك مبدأً، وتعيِّر المرتكز الواحد شيئاً غير قليل من اهتمامها، وتدقِّق في البيئة الزمانية والمكانيّة. بل إن البناء الدراميّ للرواية التقليدية قائم على ارتباط الحوادث بالشخصيات ضمن بيئة زمانيّة ومكانيّة محدَّدة، من بداية الحوادث إلى تعقدها وخاتمتها.

ودون شكّ فإن الأمور السابقة مكوِّنات العالم المتخيَّل المغلق الذي يحاول الروائي التقليدي إقناع القارىء بوجوده وقدرته على احتواء العالم الخارجيّ وكأنه ينقله أو ينسخ منه شيئاً. وإن الحادثة في هذا العالم متخيَّلة، ولكنّ العنصر التخيُّليّ فيها لا يعني أنها منفصلة عن الواقع الحياتي الخارجيّ، أو أنها من كوكب آخر غير كوكب القارىء. إنها في إطارها العامّ وتفصيلاتها الصغيرة مستنبطة من الواقع، ولكنها مؤلَّفة بوساطة الخيال لتؤدّي دلالة محدَّدة. فالحياة الحقيقيّة ذات الحوادث المتفرِّقة التي تتعذّر ملاحقتها ومعرفة مصائر أفرادها، لا تسمح للإنسان بالإمساك بها ورؤيتها على نحو سليم. وقد تنطعت الرواية التقليدية لمهمّة تكثيف حوادث الحياة وعرضها متماسكة مقنعة تؤول إلى خواتيم طبيعيّة، حتى إذا قرأ الإنسان رواية ما، واقتنع بما قدّمته له، انفعل بها وكان انفعاله مقدّمة لتغيير سلوكه وتعديله، أو ما نقول عنه عادةً : توسيع حساسيّته تجاه الحياة، أو تغيير نظرته إليها. ثم إن الروائي التقليديّ يرى الحياة الحقيقيّة منطقيّة، ولهذا السبب يحرص على أن يُدقِّق في هذه الحياة ليخلق عالماً روائياً مشابهاً لها في أطره العامة وتفصيلاته الصغيرة، وعلى اختيار الشخصيات التي تتفاعل منطقياً مع هذه الحوادث، وعلى الزمان والمكان لأن الحوادث لا تقع في الفراغ.

٣ / إن الحديث السابق عن مفهوم الرواية التقليدية ينطلق من مفهوم محدَّد للنص الروائي، هو أنه نصّ تخييليّ مغلق على نفسه، يُعبِّر بلغته عن معناه ودلالته دون حاجة إلى مرجع خارجيّ؛ أي أنه نصّ مكتف بقوانينه الداخليّة، يُقدِّم مجتمعا متخيَّلا يُحيل إلى نفسه. والروائيّ، تبعاً لهذا المفهوم، مبدع خالق يُطلّ من علٍ ولكنّه لا يتدخّل في خلقه. وهذا يعني أن الروائي يبدع الرواية ولكنّه يوهم القارىء المتلقي بابتعاده ابتعاداً كاملاً عنها. ولو دقّقنا في البناء الفني للرواية العربية استناداً إلى مفهوم النص والروائي في الرواية التقليدية لاكتشفنا أن الجيد من

الروايات العربيّة هو الذي جسَّد المفهوم السابق للنصّ المغلق والروائيّ الخالق، وأن المتوسط والضّعيف منها هما اللذان خرقا هذا المفهوم، ووضعا الرواية العربية في مشكلات (المطابقة) و (السيرة) و (التاريخ). ومن المفيد أن نتعرَّف البناء الفني لهاتين الفئتين لنعي الطبيعة الفنيّة للرواية العربية التقليدية المحدَثَة التي نُحلّل نصوصاً منها في هذا الكتاب.

تشير الرواية العربية إلى أن الروائيين مختلفون في تحديد مواقعهم من رواياتهم. فهم نظرياً يعترفون باستقلاليّة نصوصهم، ويبتعدون عن التدخل فيها، ويبقون خارجها يُحرّكون خيوطها بوساطة الراوي. ولكنّهم – كما تدل نصوصهم الروائية – فريقان : فريق يُجسِّد ما آمن به نظرياً فيروح يستخدم الراوي المشارك المنحاز الممثَّل، وفريق لا يُطبِّق ما آمن به ويروح يستعمل الراوي الحياديّ العالم بكل شيء. ولا بأس في أن أُقدِّم هنا تدقيقاً في عمل هذين الفريقين، عماده التفريق بين الروائيين الذين اتخذوا اللاموقع ستاراً للسيطرة على المجتمع الروائي، والذين اتخذوه وسيلة لخلق هذا المجتمع؛ لأن هذا التفريق ضروري للناقد الراغب في التمييز بين رواية فنية استخدمت الراوي الحيادي العالم بكل شيء، وأخرى ضعيفة استخدمت الراوي نفسه. وإلا فإن الظن سيذهب إلى أن استعمال الراوي العالم بكل شيء سيِّىء دائماً لا يُخلف وراءه غير النصوص الضعيفة، وهذا أمر يجانب واقع الرواية العربية. ذلك أن الروائيين العرب استعملوا الراوي العالم بكلّ شيء، وأنتجوا بوساطته نصوصاً انعقد الإجماع على دقتها الفنية، كما هي حال غالبيّة روايات نجيب محفوظ[١٧] وعبد السلام العجيلي[١٨] والطاهر وطّار[١٩] وأحمد إبراهيم الفقيه[٢٠] وغيرهم.

ولا أشكُّ في أن استعمال الراوي العالم بكلّ شيء يعني أن الروائي متشبّث باللاموقع. بيد أن هذا التشبُّث ينمُّ حيناً على الرغبة في السيطرة على المجتمع الروائي، ويدلّ أحياناً على أن الروائيّ راغب في خلق مجتمع روائي. ومعيار التمييز بين هذين الأمرين ينبع من الروايات العربية نفسها. فناقد رواية (الدّوّامة)[٢١] لقمر كيلاني و(ريح الجنوب)[٢٢] لعبد الحميد بن هدوقة و (نداء الصفصاف)[٢٣] ليحيى قسام و (سلاماً يا ظهر الجبل)[٢٤] لوهيب سراي الدين و(البحر ينشر ألواحه)[٢٥] لمحمد صالح الجابري قادر على أن يحكم على هذه الروايات بتوافر الحدّ الأدنى من المستوى الفني، وقادر أيضاً على أن يحكم على (ليلة المليار)[٢٦] لغادة السمَّان و (سلام على الغائبين)[٢٧] لأديب نحوي و(الأسماء المتغيرة)[٢٨] لأحمد ولد عبد القادر و (العودة من الشمال)[٢٩] لفؤاد القسوس و (فياض)[٣٠] لخيري الذهبي بالجودة الفنية على الرغم من أنها كلها استعملت الراوي العالم بكل شيء. وإذا رغب الناقد في أن يكون حكمه موضوعياً فإنه مطالب بالالتفات إلى أن الروايات المتوسطة الجودة أعطت الراوي العالم بكل شيء سلطات واسعة فجعلته ينقل إلى المتلقي دخيلة الشخصيات وحركتها الخارجية، دون أن يترك لها فرص التعبير عن نفسها، ومن ثَمَّ بدت الشخصيات في هذه الروايات جامدة أو أقرب إلى الجمود. لا يشعر القارىء أنها حية في المجتمع الروائي، بل يشعر أنها مقيَّدة، ويلاحظ في مقابل ذلك الحرية الواسعة الممنوحة للراوي. والقارىء، عادةً، يُحبُّ أن يرى الشخصيات تُعبِّر بملفوظها وسلوكها عن نفسها، ولا يحبُّ أن يُحدِّثه شخص آخر عنها. أما الروايات الأخرى التي يمكن الحكم عليها بالجودة الفنية فقد قيَّدت الراوي العالم بكل شيء، وحدَت من سلطاته، فقصرته على أمكنةَ رأى الروائيُّ نفسه عاجزةً عن التعبير عنها دون وساطة الراوي. وهذا الراوي المقيَّد موضوع في هذه الروايات في خدمة الشخصية، لا يطغى عليها، بل يخدم سعيها في عالم الرواية، وتبدو معرفته محدودة بالقياس إليها.

بيد أن الروائيين العرب الذين أساؤوا استعمال الراوي العالم بكل شيء أكثر عدداً من الروائيين الذين نجحوا في توظيفه لخدمة الشخصيات في رواياتهم. والنوعان معاً دليل على أن الروائيين العرب ما زالوا يؤثرون (اللاموقع) موقعاً، ويجعلونه الدليل على رغبتهم في التحكم المباشر بعالم الرواية، سواء أكان تحكمهم شاملاً أم محدوداً. وهذا التحكم يجافي الموقف الديمقراطيّ من عالم الرواية، كما

يجافي تصريحات الروائيين النظرية باستقلاليّة نصوصهم الروائيّة. وإذا كان لكلِّ شيء سبب فإنني أعتقد أن الولوع بالراوي العالِم بكل شيء نابع من الأمرين الآتيين :

أ - مأزق الروائيّ العربيّ في التعبير عن دخيلة شخصياته. ذلك لأن هذا الروائي يعي جيداً أن إضفاء الحياة على الشخصية الروائية يحتاج إلى رصد سلوكها الخارجيّ وأفكارها وأحاسيسها الداخليّة وردود أفعالها على الحوادث الخارجيّة، ولكنّه يجد نفسه عاجزاً عن التعبير عن دخيلة الشخصية بوساطة الحوادث، فيلجأ إلى الراوي العالم بكل شيء ليُقدّم بوساطته العبارات التي تنمّ على هذه الدخيلة، كفكّر وتمنّى ورغب وفرِح ... وإذا أحسنا الظنّ قلنا إن هناك تناصاً؛ أي تأثّراً بالروايات التي قرأها الروائي وكانت تضمّ راوياً عالماً بدخيلة الشخصيات، عاملاً على نقلها إلى القارئ المتلقي بوساطة الأفعال السابقة. والدليل على ذلك أنني عثرتُ على العبارات نفسها لدى عدد كبير من الروائيين العرب. من أمثلة ذلك في سورية روايتا حسن جبل (١٩٦٩) وآن له أن ينصاع (١٩٧٨) لفارس زرزور. ففي هاتين الروايتين عبارات استعملها الراوي العالم بكل شيء لا تكاد تختلف عن العبارات التي استعملها في رواية (الدوامة) لقمر كيلاني.

حسن جبل : ضحك في سرّه - فكّر - يردّد في نفسه - قال في نفسه - تذكّر - تساءل.

آن له أن ينصاع : فكّر - شعر - قرّر بينه وبين نفسه - تذكّر - أحسّ - تمنّى - قال في نفسه.

الدوامة : تفكّر - تتذكّر - تشعر - تتمنّى - تحسّ - تقول في نفسها - لنفسها تردّد.

وليس استعمال الراوي الأفعال السابقة خاصاً بسورية وحدها، بل هو عام شامل الدول العربية. رأيته عند غالب هلسا في (الخماسين)، وفيصل حوراني في (المحاصرون)، وشريف حتاتة في ثلاثيته (العين ذات الجفن المعدنية - جناحان للريح - الهزيمة). فقد أكثر غالب هلسا في الخماسين من الأفعال الثلاثة الآتية : قال لنفسه - قالت لنفسها - فكّر[٣١]. كما أكثر فيصل حوراني من فعلي : فكّر وتذكّر[٣٢]. أما شريف حتاتة فقد بالغ في استعمال الأفعال الدالة على دخيلة شخصياته على الرغم من اختلاف الأزمنة والأمكنة وبُعْد الشخصيات أو قربها من الراوي[٣٣].

ب - رغبة الروائي العربي في التعبير المباشر عن أيديولوجيته. ذلك لأن الروائي الجيّد يُعبّر عن أيديولوجيته تعبيراً غير مباشر، فيخلق عالماً روائياً يضجّ بالصراعات والآراء التي تُقدّم للقارئ ما يرغب الروائي في التعبير عنه. ولكنّ الروائي المتوسّط الجودة لا يملك القدرة على الخلق السوي، فيحتال على ضعفه باستعمال التعبير المباشر الذي يُقدّمه الراوي العالم بكل شيء. وهذا الأمر يتصل بموضوع طرح (الرؤيا) في الرواية، تلك الرؤيا التي آثرت الحديث عنها في الفصل الثاني من هذا الكتاب. ذلك أن الرؤيا في الرواية الجيدة تنبع من النصّ، وفي المتوسطة تتحكّم فيه، وفي الضعيفة تفرض عليه. ولعلّ الروائيين[٣٤] متوسطي الجودة هم الذين أكثروا من استعمال الراوي العالم بكل شيء ستاراً للسيطرة على رواياتهم ووسيلة لتحكّم الرؤيا فيها أو فرضها عليها.

أما الراوي الممثّل فيختلف اختلافاً واضحاً عن الراوي العالم بكل شيء. وينبع هذا الاختلاف من موقع الروائي ويؤثّر تأثيراً كبيراً في بناء الرواية. ذلك أن الراوي الممثّل يدلّ على أن الروائي راغب في أن تُعبّر إحدى الشخصيات عن وجهة نظره، ولهذا السبب يترك راويه (نائبه) يتماهى بهذه الشخصية مكتفياً بما تراه وتسمعه وتفكّر فيه. إنه راوٍ محدود المعرفة، مشارك في حوادث الرواية ومنحاز إلى إحدى شخصياتها. وهذا يعني أن الروائي اتخذ لنفسه موقعاً محدّداً وترك للشخصية التي تماهى راويه بها فرصة التعبير عن نفسها بنفسها. ولو أنعمنا النظر في بناء الرواية العربية استناداً إلى هذا الراوي الممثّل لاكتشفنا ما اكتشفناه في أثناء الحديث عن الراوي العالم بكل شيء من أن هناك استعمالين للراوي الممثّل، التزم الراوي الممثّل في أولهما بشخصية واحدة ولم يجاوزها إلى غيرها، كما هي الحال في (صوت الليل يمتدّ بعيداً)[٣٥] لعبد النبي حجازي و (هزائم مبكّرة)[٣٦] لنبيل سليمان و(أنت منذ اليوم)[٣٧] لتيسير سبول.

فالراوي الممثَّل في الأولى يتماهى بعرندس، وفي الثانية بخليل، وفي الثالثة بعربي، ويبقى في الروايات الثلاث ملتزماً بدقة بهذه الشخصيات، ولا يمتدُّ علمه إلى شيء خارج ما تراه وتسمعه وتشعر به. بيد أننا نرى الراوي نفسه مختلفاً في (الحلم الوردي)(٣٨) ليحيى قسّام و (الأشرعة)(٣٩) لنبيل سليمان. ففي الرواية الأولى يتماهى بشخصية أحمد سعيد ولكنه لا يقصر علمه عليها، بل يهيمن على الشخصيات الأخرى ويروح يعكس أفعالها ويخفي أفعاله، ومن ثَمَّ لم يؤدِّ الوظيفة التي اصطُنع من أجلها وهي الإسهام في خلق شخصية أحمد سعيد. وفي رواية (الأشرعة) نرى هذا الراوي لا يكتفي بشخصية واحدة، بل ينتقل من شخصية إلى أخرى، وحين يحل في إحدى الشخصيات يتماهى بها، حتى إذا غادرها إلى غيرها نقل تماهيه معه، وبالتالي جسَّد وظيفة لم يُصطنع لها أيضاً، هي الإسهام في خلق عدد من الشخصيات. وراوي (الأشرعة) في هذه الحال أشبه بالراوي الحيادي العالم بكل شيء في رواية (ليلة المليار) لغادة السمّان، وخصوصاً التشابه بينهما في بناء الرواية استناداً إلى الراوي الرحّالة، وكأنّ اللاموقع طابق الموقع في هاتين الروايتين، وأسهم مثله في بناء رواية درامية تبدأ بالحديث عن نقاط عدّة مختلفة متباعدة ثم تترك الخيوط تلتقي في بؤرة مركزيّة تتعقّد قبل أن تؤول إلى الحلّ.

وإذا كانت روايتا (الحلم الوردي) و (الأشرعة) تمثّلان خرق السائد في استعمال الراوي الممثَّل فإن هناك روايتين أخريين استعملتا الراوي نفسه والتزمتا بشخصية واحدة، هما (صوت الليل يمتد بعيداً) و (هزائم مبكّرة). فقد التزمت الشخصية في هاتين الروايتين (ووراءها الراوي الممثَّل) بالتعبير عن نفسها بضمير المتكلّم، ولكنّ بناء الرواية الأولى أشد إحكاماً وتماسكاً وقدرة على خلق شكل عضوي من الرواية الثانية. وربّما علّل التفاوت بين الروايتين ما هو معروف عن خبرة عبد النبي حجازي في بناء رواية الشخصية(٤٠)، ولكنّ هذا التعليل يجب أن يُرافق بمأزق بناء الرواية العربيّة استناداً إلى الراوي الممثَّل. ذلك أن الروائيين العرب شعروا بأن الراوي الممثَّل يوفِّر لهم فرصة خلق إحدى شخصيات الرواية، ولكنه لا يعينهم على خلق مجتمع روائي يضجُّ بالحياة والصراع وإنْ وفَّر لهم فرصة الغوص في إحدى الشخصيات. وعبد النبي حجازي نفسه لم ينجح في رواياته السابقة كما نجح في (صوت الليل يمتد بعيداً) على الرغم من أنه استعمل فيها كلها الراوي الممثَّل ذاته. وأعتقد أن انتقال راوي (الأشرعة) من شخصية إلى أخرى، وهو راوٍ ممثَّل، لم يكن غير حلٍّ فنيّ ارتآه نبيل سليمان للتخلّص من مأزق الانصراف إلى شخصية واحدة على حساب المجتمع الروائي.

ولا أشكُّ في أن تعدُّد الرواة والمواقع مؤهَّل أكثر من الراوي الممثَّل والراوي العالم بكل شيء لتقديم بناء روائي مقنع مؤثِّر. ذلك أن الراوي في هذه الحال يختفي ويترك النصّ لعدد من الرواة، لكل راوٍ وجهة نظره في الحكاية الروائيّة. وإنني أفضّل تسمية الشخصية في هذه الحال صوتاً، وأعتقد أن الرواية التي تنصرف إلى تعدُّد الأصوات تعبِّر عن أن القصة، وهي الشيء الذي يُحْكَى في الرواية، ليست مطلقة بل هي نسبيّة تختلف باختلاف الراوي القائم بالقصّ (الحكي). وقد لاحظتُ أن مظهر التحديث في الرواية التقليدية العربية انطلق من تعدُّد الرواة. وأبرز الأمثلة هنا الثلاثية وميرامار لنجيب محفوظ ومصرع ألماس(٤١) لياسين رفاعية. ففي هذه الروايات التزام تامّ بمنظور الشخصية وابتعاد كامل عن تدخُّل الراوي(٤٢). ولكنّ تحديث الرواية التقليدية لم يقتصر على تعدُّد الرواة، بل قدَّم استعمالات أخرى للراوي القديم. ففي رواية (رحيل البحر)(٤٣) لمحمد عز الدين التازي راوٍ غير مشارك في الحوادث ولكنّه يُوهم القارىء بأنه مشارك(٤٤)، ومن ثَمَّ كان هناك ضميران : هو – نحن. وفي رواية (تلك الرائحة)(٤٥) لصنع الله إبراهيم بطل ليس له اسم ولا عنوان على الرغم من أننا نراه راوياً منحازاً يستعمل ضمير المتكلم(٤٦). كما أننا في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال)(٤٧) للطيِّب صالح نرى الراوي شخصية من شخصيات الرواية، تصف، كما يقول سامي سويدان، وتوصف(٤٨). وهذه الأمثلة الروائية تدل دلالة لا يرقى إليها الشّكُّ على أن الرواية التقليدية لم تتردّد

في قبول التقنيات الحديثة وإنْ جهدت في توظيفها لخدمتها، وكادت الخيوط تفلت منها لصالح الرواية الجديدة في عدد من الروايات كرحيل البحر وموسم الهجرة إلى الشمال وتلك الرائحة والمجوس[٤٩] لإبراهيم الكوني.

٤ / مهما يكن الأمر فإن البناء الفني لعدد لا يُستهان به من الروايات العربية أُصيب بالخلل نتيجة سيطرة المفهومات غير السليمة على النقَّاد والروائيين، وخصوصاً مفهوم المطابقة الذي يعني التطابق بين الواقعين الروائي والخارجي، ومحاكمة الأول استناداً إلى الثاني. ذلك أن مفهوم المطابقة أثَّر في مخيِّلة الروائيين العرب فأبعدها عن أن تُنْشِىء عملاً تخييلياً يكتفي بقوانينه الداخلية ويحيل إلى نفسه، ودفعها إلى التشبُّث بالمرجع الخارجيّ وتفصيل العالم المتخيَّل على مقاسه. ومن ثَمَّ لم تكن المطابقة مجافاة لمفهوم الرواية التقليدية فحسب، بل كانت، قبل ذلك وبعده، خرقاً للفنّ نفسه. ففنُّ الرواية التقليديّة يؤمن بخلق الشخصية الروائيّة المتخيَّلة، ويعدُّها مكوِّناً روائياً مهماً جداً. ولكنّ العاملين في حقل علم النفس أثروا في النقاد والروائيين، فصرنا نرى الروائي نتيجة ذلك يُقدِّم ذاتاً فرديّة خاصّة أو استثنائيّة بغية الحديث عن جوهرها السيكولوجيّ الذي يتفق وما قدَّمه المحلِّلون النفسانيّون. والروائي، في هذه الحال، يقيم مطابقة بين المحتوى النفسي للإنسان في الواقع الخارجي، والمحتوى نفسه للشخصية الروائية داخل المجتمع الروائي، غافلاً عن أنه يكفي داخل الرواية أن تنسجم الشخصية وطبيعتها النفسيّة والمزاجيّة وعلاقاتها الاجتماعيّة.

وهناك نوع آخر من المطابقة يتجسَّد في العلاقة بين الشخصية الروائيّة وخالقها الروائي. إذ انطلق بعض الروائيين العرب من أن الشخصية داخل المجتمع المتخيَّل انعكاس للتجارب المعيشة للروائيّ، وخصوصاً في الروايات التي تستعمل ضمير المتكلِّم[٥٠]، وكأنّ الرواية سيرة ذاتيّة لمؤلفها، أو هي سيرة إنسان آخر رغب الروائي في نقلها إلى القارىء. والمعروف أن الرواية التقليدية لا تقرُّ المطابقة بين الشخصية والروائي لسبب مهمّ هو أنها تعدُّ الشخصية ابتداعاً من الخيال جسَّده الروائيّ ليحقِّق بوساطته غاية فنيّة محدَّدة[٥١]. وليس ببعيد عنا ما فعله الروائيون ذوو العقائد السياسيّة من نقل الصفات التي يرونها صحيحة في الواقع الخارجي إلى شخصيات رواياتهم في نوع من الإسقاط يرضي نزوعهم الأيديولوجيّ. ولهذا السبب أصبحنا نلاحظ في البناء الروائي العربي نوعين من الشخصيات: شخصيات خيِّرة وأخرى شرِّيرة، الأولى في القاع الاجتماعيّ الروائي والثانية في أعلى السلّم الاجتماعيّ، بغية إقامة صراع بينها تستند إليه حركة الرواية الدرامية التي تنتهي في الغالب بانتصار العامل والفلاح والمظلوم على البرجوازي والإقطاعي والظالم. إن ثنائيّة الخيِّر والشرِّير، وهي ثنائيّة ضديّة، إحدى الثنائيّات التي نبعت من مفهوم المطابقة وربطت الروائيَ بالفكر وأبعدته عن رؤية الواقع الموضوعيّ للمجتمع العربي، وبالتالي أصابت البناء الفني للرواية العربية بالخلل لأنها جعلت مخيلة الروائيين مقيَّدة بالتعليمات الأيديولوجيّة، لا تملك القدرة على التحليق في الخيال لبناء عالم فني مقنع بقوانينه الداخلية وشرطه الإنسانيّ، وماتع ببنائه، ومؤثِّر بقدرته على فضح الدميم وترسيخ النبيل.

الإحالات:

١ – انظر ما كتبه روشين في كتاب (بحوث سوفييتيّة في الأدب العربي)، ترجمة : خيري الضامن، دار التقدم، موسكو، ١٩٧٨، ص ٢٧٧

٢ – نصّ الدكتور منصور إبراهيم الحازمي على تأثُّر أحمد السباعي في روايته (فكرة) الصادرة عام ١٩٤٨ بجبران خليل جبران، وعلى أن الروائيين السعوديين عرفوا الأدباء الغربيين عن طريق الأدباء العرب، ولم يعرفوهم عن طريق القراءة المباشرة لهم. انظر : د. منصور إبراهيم الحازمي : فن القصة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨١، ص ٢١

٣ – فؤاد دوّارة : عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال ١٧٢، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٢٦٧. أما مترجم الروايات البوليسية التي قرأها نجيب محفوظ فهو حافظ نجيب.

٤ – صرّح محمود تيمور بذلك في مقالته (كيف أصبحت قصصيا) المنشورة في مجلة (المجلة) عام ١٩٦٢. راجع المقالة نفسها في : محمد كامل الخطيب : نظرية الأدب، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص ٢٦٨ وما بعد. وانظر تصريح تيمور في ص ٢٦٩.

٥ – المرجع السابق، ص ٢٦٨

٦ – المرجع السابق، ص ٢٧٠

٧ – المرجع السابق، ص ٢٧٤

٨ – المرجع السابق، ص ٢٧٠ و : د. سيزا قاسم : بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٦

٩ – نصّ محمد أبو خضور في كتابه : دراسات نقدية في الرواية السورية (اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١) على أن حنا مينة احتذى في روايته : المصابيح الزرق (١٩٥٤) رواية نجيب محفوظ : زقاق المدق (١٩٤٧). انظر ص ١٦ وما بعد. وأكد الدكتور سيّد حامد النسّاج في كتابه : بانوراما الرواية العربية (دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠) أن الرواية العربية في مصر كانت توضع دائما موضع المثال الذي ينبغي أن يُحتذى من طرف كتاب الرواية في سورية. انظر ص ١١٠

١٠ – تشكل الأمور السابقة أسّ الرؤيا الواقعية. لمزيد من التفصيل انظر : ر. م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة : جورج سالم، دار عويدات، بيروت، ١٩٦٧، ص ٨٨ وما بعد.

١١ – المراد هنا التلاعب التقليدي بالزمن (القفز والتلخيص مثلاً) وليس التلاعب به حسب مفهوم الرواية الجديدة.

١٢ – ولا توحي أيضاً.

١٣ – اوستن وارين ورينيه ويلك : نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢، ص ٢٩٠

١٤ – د. محمد يوسف نجم : فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٥، ص ٧٣

١٥ – هذه النظرة نابعة من نظرة الروائي التقليدي إلى (الواقع)، أو مفهومه عنه إنْ شئنا الدقة. ومفاد هذا المفهوم قدرة الروائي على الإمساك بخيوط الحياة ونقلها إلى العالم الروائي المغلق، ومن ثم التأثير في القارىء وجعله يرى، من خلال الرواية، ما لم يكن يراه على نحو واضح دقيق في الحياة حوله.

١٦ – الروائي التقليدي الجيد يُري القارىء (الصورة البصرية)، والأقل جودة يخبره عنها.

١٧ – وخصوصا الثلاثية : بين القصرين (١٩٥٦)، قصر الشوق (١٩٥٧)، السكرية (١٩٥٧)

١٨ – عبد السلام العجيلي : قلوب على الأسلاك (١٩٧٤)، المغمورون (١٩٧٨)

١٩ – الطاهر وطار : اللاز (١٩٧٤)، عرس بغل (١٩٧٨)

٢٠ – أحمد إبراهيم الفقيه : حقول الرماد (١٩٨٥)

٢١ – قمر كيلاني : الدوامة (١٩٨٣). وسأحلل هذه الرواية في أثناء حديثي عن الشخصية وأساليب البناء.

٢٢ – عبد الحميد بن هدوقة : ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، الط ٤، ١٩٨٠

٢٣ – يحيى قسّام : نداء الصفصاف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠

٢٤ – وهيب سراي الدين : سلاما يا ظهر الجبل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩

٢٥ – محمد صالح الجابري : البحر ينشر ألواحه، الدار العربية للكتاب، ليبيا / تونس، ١٩٧٥

٢٦ – غادة السمان : ليلة المليار، منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٨٦

٢٧ – أديب نحوي : سلام على الغائبين، دار الوحدة، بيروت، ١٩٨١

٢٨ – أحمد ولد عبد القادر : الأسماء المتغيرة، دار الباحث، بيروت، ١٩٨١

٢٩ – فؤاد القسوس : العودة من الشمال، وزارة الثقافة والشباب، عمّان، د.ت (أرجّح : ١٩٧٧)

٣٠ – خيري الذهبي : فياض (١٩٩٠). سأحلل هذه الرواية في أثناء حديثي عن بناء السرد والمشهد.

٣١ – غالب هلسا : الخماسين، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٣ – ٥ – ١٤ – ٢٤ – ٣٢ – ٣٤ – ٣٦ – ٣٨ – ٤٨ – ٥٢ – ٥٤ – ٥٥ – ٥٦

٣٢ – فيصل حوراني : المحاصرون، دمشق، ١٩٧٣، ص ٥ – ٦ – ٩ – ١٢ – ١٧ – ١٨ – ٣٠ – ٤٠ – ٤٢ – ٤٨ – ٥٩.

٣٣ – شريف حتاتة : العين ذات الجفن المعدنية، ص ٣٤ – ٤٠ – ٤٨ – ٥٣ – ٥٤ – ٥٦ – ٥٨ – ٦٠ – ٦١ – ٦٢ – ٧٢ – ٧٣ – ٧٦ – ١٠٦ – ١٤٦. ولمزيد من التفصيل انظر : سمر روحي الفيصل : السجن السياسي في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣، ص ٢٠٨ و ٢٤٧

٣٤ – قرن توماشفسكي الراوي العالم بكل شيء بالمؤلف. انظر (نظرية الأغراض) ضمن كتاب (نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢ ص ١٨٩

٣٥ – عبد النبي حجازي : صوت الليل يمتد بعيداً، دار الأهالي، دمشق ١٩٩٠

٣٦ – نبيل سليمان : هزائم مبكرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٥

٣٧ – تيسير سبول : أنت منذ اليوم (١٩٨٠). سأحلّل هذه الرواية في أثناء حديثي عن الشخصية والراوي.

٣٨ – يحيى قسّام : الحلم الوردي، دار إيبلا، دمشق ١٩٨٩

٣٩ – نبيل سليمان : الأشرعة، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٠

٤٠ – عُني عبد النبي حجازي برواية الشخصية في رواياته كلها : قارب الزمن الثقيل (١٩٧٠) – السنديانة (١٩٧١) – الياقوتي (١٩٧٧) – المتألق (١٩٨٠) – المتعدد (١٩٨٢).

٤١ – ياسين رفاعية : مصرع ألماس، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨١

٤٢ – أستثني من هذا الحكم مكانا واحدا تدخّل فيه نجيب محفوظ في (بين القصرين)، هو ص ٣٠ انظر أيضاً : د. سيزا قاسم : بناء الرواية، ص ١٩١

٤٣ – محمد عز الدين التازي : رحيل البحر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣

٤٤ – سعيد يقطين : القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ٢٦٣

٤٥ – صنع الله إبراهيم : تلك الرائحة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٠

٤٦ – د. أحمد الزعبي : في الإيقاع الروائي، دار الأمل، عمان، ١٩٨٦، ص ١٣

٤٧ – الطيب صالح : موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، الط ٢، ١٩٦٩

٤٨ – سامي سويدان : أبحاث في النص الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٤٥

٤٩ – إبراهيم الكوني : المجوس، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان / دار الآفاق الجديدة، ليبيا / المغرب، ١٩٩٠

٥٠ – حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٢١٢

٥١ – المرجع السابق، ص ٢١٣

أفكار عن القراءة والعلم والنهضة

بقلم:
عبد العزيز كحيل

ما فتئ المسلمون يردّدون بافتخار أن أوّل كلمة أوحى الله بها إلى الرسول – صلى الله عليه وسلّم- هي: "اقرأ" وأن ذلك يدلّ على مكانة العلم في الإسلام ويدحض افتراءات الخصوم حول التناقض بين الدين والعلم، ثم يسردون آيات وأحاديث تشيد بالعلم وأهله، وكل هذا جميل لكنه يبقى أقرب إلى التشبّع الذاتي الأجوف بل والخدعة النفسيّة الّتي تجعل أمة تراوح مكانها – بل تتراجع - وهي تظنّ أنّها ترضي ربّها لأنّها تعتزّ بآية أنزلها! إن حالنا مع العلم لا يحتاج إلى شرح لوضوحه وإنّما يستلزم العلاج، ومشكلتنا مع العلم معقّدة، ولعلّ أوّل خيوط التعقيد أن المصلح ليس أمام معضلة تعليم من لا يعرف ولكنّه يواجه طامة كبرى هي إقناعه أنّه لا يعرف، وقد انتشرت الأميّة الفكريّة – فضلاً عن الأميّة ذاتها- حتّى عمّت الجامعات والمعاهد وشملت حملة الشهادات العليا إلاّ قليلاً من المؤسّسات الراقيّة والعلماء الراسخين في كل التخصّصات، ولك أن تقرأ ما ينشر من كتب ومقالات وما يلقى من خطب ودروس ومحاضرات لتتأكّد من هذه الحقيقة، ذلك أن التوجيه الرباني الأول الّذي لم يشر إلى أي عبادة أو خلق أو سلوك بل أشار إلى مفتاح العلم إنّما يقصد القراءة الجيّدة الّتي تؤدّي إلى تحصيل المعرفة الجيّدة، لكنّنا مازلنا نقرأ كثيراً مما لا ينفعنا ولا ينهض بمستوانا العقليّ، فلا بدّ إذاً من الارتقاء بنوعية ما نقرأ حتّى نتحصّل على القراءة المثمرة الّتي تزيد رصيدنا من المفاهيم المتعلّقة بحسن الفهم عن الله ورسوله من جهة والنهوض الحضاري من جهة أخرى، أي يجب علينا أن نوسّع قاعدة الفهم وتحسين إمكانات التفكير لتمهيد الطريق السليم للاجتهاد والإبداع ، وهو ما يتيح الانفتاح على الجديد والمغاير من الأفكار والفلسفات.

ولا يستطيع منصف إنكار أن بعض الآراء والأقوال "العلمية" وعلى أكثر من مستوى هي

مجرّد إضافات مرضية من شأنها أن تجذّر حالة مرضية نعاني منها منذ أمد بعيد، تجدها بكثرة في

ميدان الفتوى والتوجيه الديني كما تجدها عند العلمانيين الذين يردّدون مقولات غربية قديمة وكأنّها أفكار "آخر صرخة" خرجت لتوّها من المخابر! ويعود كل ذلك إلى القراءة السطحية المتعجّلة التي ألفناها ونحن نقنع أنفسنا أنّنا قرأنا فأدّينا ما علينا، وينعكس على ما يكتبه المؤلفون الذين يميل أكثرهم إلى مجرّد التكرار المملّ وتسويد القراطيس بعيداً عن أهداف الكتابة العلميّة، وبهذا دخلنا الدوّامة التي تعصف بنا، ولو أحسنّا القراءة والكتابة لفتحت لنا آفاق أرحب ولرفعنا مستوانا وقدّمنا إضافاتنا النافعة للحضارة، ولخدمنا قبل ذلك ديننا الّذي أمر كتابه بالقراءة وأقسم ربّه – عزّ وجلّ- بالقلم لا بالسلاح وجعل اسم إحدى أول السور نزولاً: "القلم".

قراءة تحرسها أخلاق:

ولا تقف معاناتنا مع العلم عند هذا الحدّ بل هناك مظهر سلبيّ آخر هو عائق كبير يتمثّل في انفصال العلم عن الأخلاق، وما أصدق ابن عطاء الله السكندري حين قال: "خير العلم ما كانت الخشية معه"، وقد استقى الحكمة من قول الله تعالى: "اقرأ باسم ربّك... اقرأ وربّك الأكرم" سورة العلق ١-٣. فالقراءة مطلوبة – أي العلم النافع- ما ارتبطت بالأخلاق، فماذا يفيد وجود الجامعات ومراكز البحوث مع انتشار الانحطاط الخلقي والفساد الإداري؟ إنّ العلم الّذي يزيّن الحياة هو ما كان تحرصه عقيدة وأخلاق... فهناك ردّة حقيقيّة إلى الجاهليّة تحتّم علينا تجريب نفس العلاج، إذ بالعلم الّذي احتفى به الإسلام تحوّل مركز السلطة في حياة العرب من القوة إلى المعرفة أي من البهيمية إلى العقل ومن الظلم إلى العدل ومن الهمجيّة إلى النظام، فلمّا استوت الأخلاق على صرح العلم وارتقى العلم إلى عالم الأخلاق رأينا الحكّام يرضخون للعلماء، فانظر الآن إلى الانتكاسة الرهيبة وتوسّع رقعة استرقاق العلم والعلماء بناء على القاعدة الّتي دشّنها سحرة فرعون "إن لنا لأجراً إن كنّا نحن الغالبين؟" سورة الأعراف١١٣. ولا تخفى على عين المراقب الحصيف ظاهرة تسميم الاكتشافات العلمية المتنامية لمنابع الإيمان وتشويهها المقصود أو العفوي لصورة الدين في أعين معظم الناس لظن عبّاد الدنيا أن هذه الفتوحات العلمية كفيلة بحل مشكلات الإنسان المادية والنفسية فلا حاجة له معها إلى "ميتافيزيقيا"،ولو أحسن المسلمون القراءة والكتابة لنجوا من هذه المعادلة الخاطئة ولأبرزوا للبشرية دور الروح في تسيير دفة الحياة.

اقرأ واكتب فأتقن:

يوغل بعضنا في النقد الذاتي إلى درجة جلد النفس ،وينبهر آخرون – أو هم أنفسهم - بكل ما هو غربي حتى يلغوا ذواتهم ويفقدوا مقاييس الحكم على الأشياء والأفكار والوقائع ويتيهوا في أخطاء فظيعة بغير تمحيص، من ذلك ما نردّده من أننا لا نقرأ في حين أن الغربيين لا يتوقفون عن القراءة ،ومع إقرارنا أن القياس بيننا وبين القوم هو مع الفارق ،بل قد لا يوجد مجال للقياس إلا أن الحقائق تقول إن الناس هناك يقرؤون كثيرا لكن جلّ قراءتهم للروايات البوليسية والقصص الغرامية ،والفرق الوحيد بيننا وبينهم في هذا المجال – وهو هائل- أن أرباب القراءة عندهم هم – بالأساس- الجامعيون والساسة أي النخبة التي تقود المجتمع ثقافيا وسياسيا، أما الحال عندنا فيمكن أن تلحظه في زعيم يتعذّب وهو يقرأ خطابا كتبوه له يتتعتع في تهجية حروفه مع أنه على كرسي الحكم من المهد إلى اللحد تقريبا..

والحل؟ أمسك بالكتاب النافع، اقرأ نوعيا وأحسن القراءة، وأمسك بالقلم واجعله سلاحك وخط به الكلمة الصادقة المعبّرة عن فكرة نافعة في الميادين الشرعية أو الإنسانية أو التقنية...بهذا نرفع تحدي العلم.




الدروب تهرب أحياناً

د.عمر النص

لا تَــــسَلْها لمَ ينــــأى الأفُـــقُ
الـــرؤى عُمّـــت فـــأين الطـــرُقُ

هـــاجر الـــصيفُ فهـــل مـــن غابـــةٍ
لم يـــزل يـــدفقُ منهـــا العبـــقُ

أنـــا والـــنجمُ رفيقـــا غُربـــةٍ
فاســـألِ الـــنجمَ متـــى نفـــترقُ

ايُّ دُنيـــا نـــسيَتْ تاريخَهـــا
شـــاقها الأمْـــسُ فهمَّـــتْ تنطـــقُ

جئتُهـــا فانكفـــأَتْ أســـوارَها
فتركـــتُ الـــريحُ فيهـــا تـــشهَقُ

أنـــزف الكـــيرَ علـــى أعتابهـــا
فـــأرى البـــاب ورائـــي يُغْلـــقُ







وأرى عينـــــــيْنِ قـــــــد أُغْمــــــضَتا
وأرانـــــــــي فيهمــــــــا أختنـــــــقُ

همَّـــــــتِ الـــــسُّحبُ فهـــــل شـــــاهدتْها
إنَّ فيهــــــا غيمــــــــةً تنـــــــدفقُ

فكــــــأنَّ الأرضَ مـــــــادَتْ فجـــــــأةً
وكـــــأنَّ الـــــصخرَ فيهــــا يـــــصْعَقُ

أيهــــــا الحـــــبُّ متـــــى موعــــدُنا
الـــــصبا ولَّــــى.. فمـــــاذا نعــــشَقُ

هـــــي أوهـــــامي أضـــــاعَتْ وجهَهــــا
فـــــادنُ منهــــا.. إنّهـــــا تحـــــترقُ

خلـــــتني أفْلـــــتُ مـــــن أغلالهـــــا
ثـــــمَّ حـــــدَّقتُ.. فغـــــابَ الأفُـــــقُ

فاركـــــبِ المـــــوجَ إلى أنْ ينتهـــــي
واحتفـــــلْ بـــــالنجم أنّـــــى يـــــشرقُ

واتبـــــعِ الـــــشمسَ إلى مَغْربهـــــا
قبـــــل أن تهـــــربَ منّـــــا الطـــــرُقُ..






بقلم:
د.عبدالمنعم محمد حسين

من الواضح إن إشكالية التعليم فى العالم الإسلامى إشكالية ذات طابع ثقافى أي أنها فى الأصل " إشكالية ثقافية " وقد يتضح صحة ذلك القول إذا ما تم تحديد كل من مفهوم الثقافة وعلاقة الثقافة بالحضارة والمدنية التى هى دلالات لتقدم المجتمعات أو تخلفها .

أولا : مفهوم الثقافة قديماً وحديثاً

تعتبر " الثقافة " الأساس الأول الذي يؤثر ويتأثر بالتعليم حيث أن من وظائف التعليم الهامة نقل التراث الثقافى وأيضا تجديد وإحياء الثقافة ، لذلك فالعلاقة بين الثقافة والتعليم علاقة دائمة وملازمة؛ لذا فإن " إشكالية الثقافة" تعتبر نظام كلى يتضمن كثير من نظم ومنظومات فرعية أخرى هى إشكاليات المجتمع المتعددة وفقا لأبعادها المتعددة: السياسية _الاقتصادية _ الاجتماعية _ ... الخ والتى قد تؤثر وتتأثر بإشكالية التعليم؛ وقد يتضح ذلك فى ضوء استعراض موجز لمصطلح الثقافة ومصطلح الحضارة .

تعددت التعريفات التى تحدد مفهوم "الثقافة" تبعا لتعدد المذاهب والاتجاهات الفكرية ولم تعد الثقافة مرادفة للمعرفة كما كان فى الماضى وإن كانت المعرفة من مكوناتها إلا أن الثقافة اليوم _ دون الدخول فى تفاصيل تعريفات الثقافة المتعددة _ أصبحت تمثل كل ما أنتجه وينتجه الإنسان بعقله ويده من فكر ومعارف وأعراف وقوانين ومعتقدات وقيم وأدوات ووسائل تكنولوجية متعددة تساعده فى تحقيق التنمية الشاملة : السياسية _ الاقتصادية _ العلمية _ التكنولوجية _ الاجتماعية _ التربوية _ الفكرية ..... الخ

والثقافة _ اليوم _ أصبحت تستند على العلم والتكنولوجيا فى عصرنا الحاضر الذي أصبح فيه العلم هو ثقافة المستقبل فى حين اقتربت الثقافة من أن تصبح هى علم المستقبل الشامل، الذي يطوى فى عباءته فروعا معرفية متعددة ومتباينة،كما أصبح العالم اليوم تسيطر

علية الثقافة العلمية التكنولوجية فى عصر تكنولوجيا المعلومات .

ثانيا : علاقة الثقافة بالحضارة

علاوة على ما سبق فإن الثقافة في ضوء علاقتها بالحضارة تصبح ذات أهمية كبرى بالنسبة لدراسة وتحليل إشكاليات المجتمع وفيما يلي تحديد موجز لطبيعة الثقافة كمصطلح وعلاقته بمصطلح الحضارة :

١) مذهب ينظر إلى الثقافة *Culture* والحضارة *Civilization* على أنهما مفهومان مترادفان .

٢) مذهب آخر يفهم الحضارة بمعنى الثقافة عندما تتميز الأخيرة بدرجة أعظم من التعقيد فى كثير من الخصائص المميزة للثقافة .

٣) مذهب ثالث يرى أن الحضارة هي الثقافة حين تتميز الأخيرة بعناصر وخصائص يمكن قياسها بمعايير التقدم .

٤) مذهب رابع يعارض الحضارة بالثقافة على اعتبار أن الثقافة ترمز إلى تلك الأفكار والمفتقدات والقيم والدين والفن والأدب .. الخ بينما الحضارة هى مجال الابتكارات الإنسانية المتعلقة بالعلوم والتقانة .

لعله مما سبق يتضح أن تعقد _ أو بمعنى أدق _ نمو الثقافة وتميزها بخصائص وعناصر قوية تجعلها قادرة على الانتشار في كثير من المجتمعات هو دالة على حضارة المجتمع ، ودليل ذلك أن الحضارة الإسلامية فى الماضي كانت تمثل حضارة لما كانت تتميز به الثقافة الإسلامية من خصائص وعناصر قوية تتمثل في تقدم العلوم والفلسفة والفكر فى كافة مجالاته علاوة على تطبيقات كل ذلك المتمثلة فى إنتاج أجهزة وأدوات تقنية كانت فى عصرها تمثل تقدما مذهلا بالمقارنة بما كان متوافرا منها فى المجتمعات الأخرى غير الإسلامية حينئذ.

والثقافة بالمعنى السابق لها علاقة قوية بالسلوك الفردي حيث أن كثير من العلماء مثل: رالف لنتون *Ralph Linton* يرى أن الثقافة هي:

"تشكيل للسلوك المكتسب الذي يشترك فى مكوناته أفراد المجتمع ويعملون على تناقله جيلا بعد آخر "

ويتضح من التعريف السابق ما يلي :

١) أن الثقافة تتضمن كل جوانب السلوك للأفراد (الفكرية – النزوعية أو الانفعالية – المهارية أو العملية).

٢) بما أن الثقافة سلوك فأنه يتضح ضرورة تعلم ذلك السلوك المرغوب فيه والذى يرضى عنه أفراد المجتمع ويعملون على تناقلة من جيل إلى آخر .

وفى ضوء _ المعنى السابق _ يتضح علاقة التعليم بالثقافة حيث يمثل أداة المجتمع في الحفاظ على ثقافة المجتمع وتجديدها بما يتفق ومقتضيات العصر . علاوة على أن التعليم بنظمه وقوانينه ومناهجه ومؤسساته هو من صنع الإنسان بالعقل أو باليد ولذا فإن التعليم نفسه يمكن اعتباره إشكالية ثقافية تتشابك مع الإشكاليات الثقافية الأخرى فى علاقات السبب والنتيجة .

لذلك فإن _ الباحث _ يرى أن إشكالية التعليم هى بالمقام الأول إشكالية تمس الثقافة بشكل مباشر ، ولذا فإن دراستها يجب أن يرتبط بدراسة الثقافة وأنماطها وجوانب السلوك الممثل لثقافة الأفراد؛ لذلك كانت أهمية الدراسة استطلاعية لعينة من الشباب حول نمط الثقافة المفضل لديهم وجوانب سلوكهم الممثل لذلك النمط وعلاقة ذلك بإشكالية التعليم .

وفى ضوء _ كل ما سبق _ تتضح أهمية التعليم (من خلال مؤسساته _ ومناهجه الدراسية _ ونظمه التعليمية ..الخ) يستمد مادته من ذلك المحتوى الثقافي في المجتمع كما أن مخرجاته تسهم في نمو وتعاظم ذلك المحتوى الثقافي؛ ولذلك يمكن اعتبار التعليم سبب ونتيجة معا للمحتوى الثقافي بالمجتمع.

قصة:

أنْ تصبحَ رجلاً بخمسِ ليرات!!

بقلم:
إياس فرحان الخطيب

حملت تلك الليلة الباردة صرختي التي ملأت جدران المنزل، ذلك الصوت الذي امتزجَ بصوت قطرات المطر التي كانت تطرق نوافذنا الزجاجيَّة وترسم جداولا وأنهاراً مختلفة الاتجاهات، أمَّا صوتُ الرعد فقد كان يبعثُ الرهبة في النفوس، صرخة تبعتها الكثير من الصرخات المختلفة البواعث عبر أيامي وسنواتي المتراكمة، كان الاحتفال بقدومي على هذه الحياة متواضعاً كحال أسرتنا تماماً، بعض النسوة التففنَ حول أمِّي يعتنون بها وبالوافد الجديد، والرجال قدَّموا التهاني لأبي تباعاً مع مرور الأيَّام، أبي الذي اتجه إلى قرية مجاورة لجلب (التحلاية) وبعض الحاجيَّات التي أوصته بها الدَّاية التي تولَّت أمور ولادتي، لم تمنعْهُ حبَّات المطر الهاطلة بغزارةٍ من السير تلك المسافة الطويلة، ولم تعكر صفوه الوحوش المتمترسة على جوانب الطريق المظلم، بل ربَّما كانت أنسته في تلك الليلة وقد اعتادَ رؤيتها في مثل هذا الفصل..

تمَّ كلُّ شيء على ما يرام، وافدٌ جديد سيبعثُ بهجة أخرى إلى بيتنا المتواضع وسعادة بقدومي على الرُّغم من ضعف سبل المعيشة لكن القناعة والإيمان بالقدر كانتا حالتين مقدَّستين عندَ أبي وأمي، وها أنا الآن أفتحُ ناظري على دفتر الحياة بانتظار رؤية محتوياته التي سيحملُها لي القدر مع مرور الأيام..

البداية كانت روتينيَّة شبيهة بمن هم في سني في هذه القرية، في سنواتكَ الأولى ستلهو مع أقرانك باللعب في الوحل والطين، والحمام الذي ستخوضه في النهاية والمترافق بالتوبيخ وبعض الصفعات الخفيفة ستقلب لونَ جلدك من الأبيض إلى الأحمر وأمك تؤنبكَ بلا فائدة..

تليها سنوات الدخول إلى المدرسة والبدء بمرافقة والديك وأخوتك إلى (الحصيدة) والعمل في الأرض والامتزاج بترابها.. بثمارها.. بعبق رائحتها.. بالماء المحضون في جوفها.. بالشَّجر المتجذر المتمسِّك بها بقوة وعنف.. بسيولها.. بزنابقها وعطرها.. بحشراتها.. بالإضافة إلى شمسٍ قريتنا الحادَّة والتي تصبغ البشرة بسمرة ربَّما لا تراها في كل مكان، كل ذلك كانَ معتاداً في قريتي الجميلة المخضوضرة الشامخة كشموخ السنديان، لكن نقطة التحوُّل في حياتي كانت في صيف سنتي الثالثة عشر عندما قررتُ الانتقال إلى المدينة بحثاً عن عمل أجني منهُ مردوداً مقبولاً، فعائلتنا كبرت والمصاريف ازدادت وأبي وأمِّي بدأت ترتسم على وجههما علائم التعب.. الهرم.. الإرهاق..الشيخوخة..

انطلقت وأنا ابنُ الثالثة عشرة باتجاه مصيري المجهول وطلبتُ الدُّعاء من والدي وقبَّلتُ أياديهما المتعبة، الخشنة.. الحنونة، المتشابكة الخطوط كطبيعة أرضنا وحجارتنا القاسية، كانت فترة الصيف هي المجال الوحيد للحصول على المردود الماديّ.. وصلتُ إلى هناك وبدأتُ البحث من السَّاعة الأولى التي وطأت بها أقدامي شوارع المدينة عن عمل مناسب لعمري وإن كنتُ أرى نفسي في هذه اللحظات قد كبرت عشرين سنة كاملة لذلك فإنَّ أيَّ عمل سيكون جيداً بالنسبة لي، خطت قدماي هنا وهناك وجلتُ الأسواق بدهشة، وقعت عيناي على أشياء لم أعتدْ رؤيتها في قريتي قبل ذلك، كل شيءٍ مختلف هنا، الطرقات المعبَّدة.. لباس الأشخاص الأنيقة.. الأسواق المزينة.. الدكاكين الكبيرة.. الحافلات المختلفة الأنواع.. كلُّ شيء.. كلُّ شيء.. كانت صيغة الأجوبة تختلف عندما كنتُ أسألُ أصحاب المهن عن إمكانيَّة عملي لديهم، فهذا رفضني حتى من دون أن يمعن النظر بي، وذاك قد استهزأ من صغر سنِّي، والآخر أجابني بنبرة فيها من اللؤم ما فيها، أمَّا الأخير فقد كانتْ إجابته دافئة كفرنه السَّاخن والذي احتوى ناراً ملتهبة بشدَّة، استقبلني بلطف وكأنَّه قدَّرَ وضعي ورأفَ لحالي، سكبَ لي كوباً من الشَّاي السَّاخن وأجلسني على كرسيٍّ مرتفع قليلا حتى إنَّ قدميَّ لم تلامسا الأرض، أمَّا نظرات العمَّال القائمين على رأس عملهم والذين يكبرونني عمراً وطولاً فكانت مسمَّرة باتجاهي وكأنني قادمٌ من عالم بل من كوكب آخر، نعم لقد استقبلني صاحب الفرن باحترام ولطف متناهيين وسكبَ على مسامعي العديدَ من أسئلة الاستفسار والاستفهام، ما اسمك؟ ما هي الوجهة القادمُ منها؟ أهلك.. عمرك.. وأسئلة من هذا القبيل، وبعدَ ذلكَ وافق على أن أعمل لديه بأجرة لا بأس بها وإن كانت ليست بالكثيرة ولكن كما يقولون: (الرَّمد أحسن من العمى)، استأذنتُ منهُ كي أغادر على أن آتي في صباح اليوم التالي لأبدأ عملي فقد تعبت كثيراً اليوم بسبب بحثي عن العمل، وما كان منه إلا أن تقبَّل الأمرَ بصدر رحب.

انطلقتُ باتجاه منزل شخص وزوجته هم من أقربائنا القاطنين هنا في المدينة وقد أوصتني أمي بالذهاب إليهم حينما أصل وسيعتنون بي حتماً، كنتُ أعرفهم تمامَ المعرفة فقد زرناهم مرتين أو ثلاثة قبل ذلك ولم يبخلوا هم بزياراتهم لنا، كانت مظاهر المدنية تظهر عليهم بشكل واضح حينما كانوا يصلون قريتنا لذلك كنتَ ترى الأشخاص يمعنون النظر بهم.. بملابسهم.. بالسيارة التي كانت تقلُّهم إلى هناك، وكانوا يحاولون التعامل معهم بطريقة

أكثر تحضّراً من تلك التي يتعاملون بها فيما بينهم.

وصلتُ إليهم مع غروب شمس ذلك النهار منهكاً.. خائر القوى، طرقتُ الباب عدّة مرّات وها هو عمّي (تجاوزاً كنتُ أناديه عمّي) يفتحُ الباب وينظر للصبي الصّغير الواقف أمامه الآن بدهشة وقال بحيرة: هذا أنت!! ما الذي تفعلُهُ هنا؟! لم ينتظر الإجابة بل لفّني بساعده وأدخلني المنزل وقد رافقتني كلمات الترحيب المتواصلة، دخلتُ الغرفة وكانت باستقبالي زوجة عمّي التي تفاجأت هي الأخرى بحضوري، حضنتني بحب وقد بدا لي واضحاً بأنّها (حامل) وفي أشهرها الأخيرة أيضاً، قمْتُ بشرح القصّة لهما بعدَ أن أخذتُ قسطاً من الرّاحة، ثمَّ تناولنا الغداء معاً، غفوتُ بعدها عدّة ساعات متواصلة لم أشعر خلالها بما حولي قط، فالتعب أنهكَ قواي وحطَّ من عزيمتي، أيقظتني زوجة عمّي مع بداية قدوم ساعات الليل وكانت قد حضّرت لي قبلَ ذلك كوباً من الشّاي والقليل من الكعك، التهمتُها بنهم ـ كانت لذيذة حقاً ـ وكأنني أتذوقها للمرّة الأولى في حياتي، لم أكن أتوقع أن يعاملوني إلى هذه الدرجة من اللطف، لكنني استمتعت بذلك حقاً، خلال الحديث بيننا استأذنتهم المبيت في منزلهم هذه الليلة ريثما أتدبّرُ أموري، في هذه اللحظة احمرَّ وجه عمي بشدّة وكأنني ارتكبتُ إثماً وقال بلهجة حادّة: وهل تفكر بغير ذلك يا (ولد)، ستمكثُ هنا طيلة فترة عملكَ ولن أسمحَ لكَ بالابتعاد عنّا.. لم أكن أريد أن أعكرَ صفوَ عيشهم، وشعرتُ بأنَّ وجودي بينهم ليس بالأمر المناسب، قدّمتُ اعتذاري لهم بصيغ وأشكال مختلفة، بقي عمي مصرّاً على قراره وبقيتُ متمسكاً برأيي، غفوتُ في منزلهم ولم نستقر على رأيٍ صريح.. لم أستطع النوم بشكل جيد، ورافقني القلق طوالَ تلك الليلة، كنتُ دائمَ التفكير بيومِ غد ورسمتُ صوراً مختلفة لذلك اليوم وكيف سيكون.

بدأ الفجرُ يشقُّ طريقه إلينا، تلتهُ خيوط الشمس الذهبية التي فرشت كبدَ السّماء وقامت بإضاءة الشوارعِ والبيوتَ بدفء، نهضتُ قبلَ الجميع وبدأتُ أتجوّلُ بين غرف المنزل جيئةً وذهاباً مرّات عدّة أنتظرُ قدوم السّاعة التي ستعلنُ بدايةَ عملي الجديد، استيقظَ عمي بعدي بقليل وأعتقدُ بأنَّ لوقع خطواتي دوراً هاماً في إيقاظه، أمّا زوجته فقد كانت غارقةً في النومِ ومن الواضح بأنَّ الطفل الصغير المتربّع في بطنها بدأ يتعبها بعضَ الشيء، تناولتُ الفطورَ بصحبة عمي وانطلقتُ باتجاه الفرن وقد تشابكت عليَّ الأفكارُ أثناء سيري وبقيتُ كذلك لحين وصولي إلى هناك، كانَ صاحبُ الفرن في استقبالي وقد سُعدَ لوصولي باكراً وللنشاط الذي بدا عليّ، أمسكَ بيدي واتجهَ نحو بقيّةِ العمّال وقام بتعريفهم على العامل الصغير الجديد وأوصاهم أن يعاملوني بشكل حسن وعرّفني كذلك بهم، كانت السّاعات الأولى صعبة بطبيعة الحال لكنّها لذيذة بنفس الوقت، وكنتُ أستجيبُ لطلباتهم بحماسة ونشاط واضحين، أجلبُ لهم العجين.. أساعدُهم بوضع القطع الجاهزة بأماكنها المخصصة.. أقومُ بتقليدهم في احتساء الشّاي وأرتشفُ من كوبي كلما ارتشف واحدٌ منهم شرابه السّاخن، وقد انتهيتُ منه قبلهم جميعاً وقمتُ بسكب كوب آخر وسط نظراتهم المسلّطة باتجاهي وابتسامة صاحب الفرن في هذه اللحظة والسّؤال الذي وجهه لي حينها: أتحبُّ الشّاي كثيراً؟ (يا حبيبي توفقنا).. وأتبعها بقهقهة متقطّعة، أما أنا فقد

احمرَّت وجنتاي المحمرتين أصلاً من وهج النار وقد ملأ العرق جبيني وتزحلق بسرعة إلى وجهي وعيوني ولامسَ شفتيَّ وقد شعرتُ بالملوحة بشكل واضح، مرَّت السَّاعات بهذا الشكل وكانَ من بين زبائننا هذا اليوم عمِّي، كان يرغبُ في رؤيتي وأنا أعمل أكثر من رغبته في تناول المعجنات، قامَ بالتعرف إلى صاحب الفرن وأوصاه بي، اصطحبَ بعض المعجنات لزوجته المنتظرة في المنزل وغادر.. سُعدْتُ برؤيته كثيراً وقد مدَّني بطاقة مضاعفة وزدْتُ من نشاطي في العمل باللاشعور، عندما شارفتُ على النهاية أخبرني صاحب الفرن أنه بإمكاني النوم هنا يومياً بصحبة أحد العمال الذي اعتادَ المبيت في الفرن منذ زمن وقد وافقتُ على الفور..

مرَّت الأيام على هذه الحال وأتى يوم العطلة الذي قررْتُ فيه الذهاب لزيارة أهلي، اشتريْتُ بعض الخضروات والفاكهة والمعلَّبات المختلفة وانطلقتُ باتجاههم، استقلَّيْتُ واسطة النقل التي أوصلتني إلى مكان قريب من قريتنا، لم يكن هناك خط سير إلى قريتنا النائية لذلك كان عليَّ الانتظار إلى حين مرور أحد الذاهبين بسيارته إلى هناك علَّهُ يصطحبُني معه، جلسْتُ على حجر كبير بجانب الطريق ورحْتُ أنتظرُ الفرج، صبغتني الشمس بشدَّة وقد ذكرتني بأيَّام (الحصيدة)، سرحْتُ بخيالي هنا وهناك وتذكرتُ الكثير من الأشياء خلال هذه الدقائق ورسمْتُ السيناريو الذي من الممكن جداً أن يستقبلاني به أبي وأمي، قطعَ شرودي هذا صوت محرِّك السيارة الذي بدأت أسمعهُ وقد بدا قريباً جدَّاً منِّي وما هي إلا لحظات حتى بانت لي معالم تلك العربة وقد عرفتُها فوراً، إنها لأحد سكان قريتنا الميسورين، قفزتُ من مكاني ووقفتُ وسط الشارع وبدأتُ ألوِّحُ له بيدي كي يراني من وراء عدسات نظراته السميكة ومن خلف زجاج عربته المغبرة، بالفعل..أوقفَ سيارته وأومئ لي بالصعود، اقتربتُ من الحجر ولملمْتُ أكياسي التي أرحْتُها بجانبه، شكرت الحجر الذي تحمَّلني أنا وذكرياتي الثقيلة، ثمَّ صعدْتُ سيارة أبي محمود وانطلقنا باتجاه القرية، سألني ماذا أفعل هنا وما الذي تحملهُ هذه الأكياس وقد أردفَ بأنَّه سَمعَ قبل ذلك من أبي بأنني سافرتُ إلى المدينة، ربتَ بيده على كتفي ومدحَ جرأتي وشجاعتي.. كنتُ أنظرُ إلى الطريق وإلى الأشجار المثقلة بالتفاح وكأنني أراها للمرَّة الأولى، اشتقتُ لرائحة بيتنا ولطعام أمِّي ولقساوة وصلابة أحجارنا السَّوداء ولأحاديث أهل قريتنا مع أنَّها دائماً ما كانت تصب في الخانة نفسها.. الأرض.. الموسم.. صناعة الخبز.. أخبار مغتربينا.. الأشجار وثمارها.. وما شابهَ ذلك..

بدأنا الاقتراب رويداً رويداً، وما هي إلا دقائق قليلة حتى أصبحنا نتجاوز بيوت قريتنا الواحد تلو الآخر ولاحَ لي منزلنا المتواضع بعدَ ذلك، كانَ الشوق يسبقني إلى هناك واللهفة للقاء أهلي الكبار في السِّن تتلبسُني من رأسي حتى أخمص قدمي، أوقفَ أبو محمود سيارته أمامَ منزلنا وقال لي: (هيا اركض إلى حضن إمك يا ولد).. شدَّدْتُ من دعوتي له كي يدخل لكن دونَ فائدة، اعتذرَ عن ذلك لانشغاله بأعمال مختلفة، أدارَ المحرِّك من جديد وانطلق.. أمَّا أنا فقد دخلتُ باحة المنزل ومشيْتُ بخطوات متعجلة وها هي أمِّي تلملمُ بعضَ الأوراق والأشياء المختلفة من (أرض الدار) وترشرشُ ذرات الماء هنا وهناك وما أن رفعت رأسَها ورأتني قادماً باتجاهها حتى تسمَّرت مكانها بشكل غريب وقد امتزجت

ابتسامتـــُها وفرحتها بدموعها التي سارت بينَ تجاعيد وجهها وانسكبت علـــى الأرض، زدْتُ من سرعتي وركضْتُ نحوها وقد أثقلت الأكياس حينها خطواتي لكنـــي مع ذلك ارتميْـــتُ فـــي حضن أمِّي وبـــدأتُ أشـــمُّ رائحتهـــا العطـــرة الحنونةَ الممزوجة برائحـــة الخبـــز ورطوبـــة جدران منزلنا الطينيَّة، حضنـــتني بقوَّة ومشَتْ بيديها على شعري ثمَّ قامت بوضـــعهما علـــى وجهي بدفـــء ودونَ أن تنبس ببنت شفة لعـــدم استطاعتها فعل ذلك، في هذه الأثناء خرجَ أبي من غرفته وقد شعرَ بقدومي، فـــتحَ ذراعيـــه ورفعني بضع سنتيمترات عن الأرض، حـــاولَ إخفاء دمعته التي حبسَها بين جفونه، هوَ رجل ولا يجوز له ذلك، قام بغمري بـــين ســـاعديه السمراوين وكانَ أكثرَ تجلـــداً من أمي.. نظرَتْ أمي إلى الأكياس ومحتوياتها بدهشة وكأنـــها لم تصدِّق ما تـــرى، دخلـــنْا بعـــدها الغرفـــة وقصَصْتُ عليهم ما حدثَ معي بالتفصيل، كانت الأخبار تنتشرُ في القرية بسرعة وهذا ما دفعَ العديد من أقربائنا وأصدقائنا للقدوم إلينا مساءً، كانت جلسة جميلة جدَّاً وقد استمتعْتُ فيها إلى حدٍّ كبير والكلُّ يُظهرُ الاهتمـــامَ بـــي ويرمـــي الأسئلة مستفسراً عن أجواء المدينة، وكنـــتُ أنا المجيب عن كل شيء..

تناولـــنْـــا طعامَ العشاء بعد ذلك، وكانَ أبي يشيرُ بيده إلـــى المعلـــبات ويـــدللُ بأنـــي اصطحبتـــهُم معي من المدينة ويدعوهم للتذوُّق منها، شعرْتُ بالفرح وكأنني صنعْت شيئاً عظيماً، بقيْتُ يوماً إضافيـــاً في القرية عـــدْتُ بعدَها إلى عملي من جديد مـــصحوباً بـــدعاء أهلي..

قررْتُ الذهاب إلى بيـــت عمـــي وزوجتـــه للاطمئنان عليها فقد كانت متعبة فـــي المـــرَّة الأخيرة التي زرْتـــهم بهـــا وتفاجـــأتُ عـــندما وصلتُ إليهم بالطفل الـــصغير الجميـــل الـــذي حضنتـــهُ بين يديها وفهمْتُ على الفور بأنـــها رُزقـــتْ بمولد ذكر، استقبلوني بحفاوة وكانت علائم الفرح مرسومةً داخل أعينهم والـــسرور قد عمَّ المنزل، شربْتُ عندهم فنجان (البهـــار) الذي كانَ يُقدَّم كوجبة رئيسية في فترة الولادة ومكثْـــتُ وقتاً ليسَ بالطويل، وأثناءَ استعدادي للمغادرة قررْتُ أن أفعـــل مـــا يفعلـــهُ الكبـــار واقتبسْتُ ما كنتُ أراه في القرية عندما كنـــت أذهبُ مع أمي لزيارة إمرأة قد وَلـــدَتْ حـــديثاً، فما كانَ مني إلا أن وضعْتُ يدي فـــي جيبـــي وأخرجْتُ خمس ليـــرات ووضعْتـــها بجانـــب فنجان (البهار) وسط ابتسامة عمـــي ودهـــشة زوجته، حاول إعادة النقود لي لكنـــي رفـــضْتُ بشكل قاطع، عندها أحسسْتُ برجـــولتي فعـــلاً وخرجْتُ من منزلهم وكأنـــي رجلٌ قد تجـــاوز الأربعين..

كانَ أبي يحدِّثـــُني عن كل ذلـــك بالتفـــصيل وعن طفولته المبعثرة وأنا أصغي إليه بمتعـــة شديدة، وحدَّثني كذلك عن قيمة الخمس ليرات في ذلك الوقت، وبأنـــَّه عندما أصبحَ في عمر الأربعينَ فعلاً كانَ قد ذهبَ هو وأمـــي لزيـــارة امرأة من أقربائنا أنجبَت طفلاً ووضعَ خمسمائة ليرة حينها، لكنـــَّه كانَ على يقين بأنَّ الخمس ليرات التي دفعَهَا سابقاً كانَ لها دورٌ كبيرٌ فيما وصلَ إليه الآن، استـــمتعْتُ بحديثـــه كثيـــراً، نهضْتُ بعدَهَا على قدمي، فتحْتُ بـــابَ منزلنـــا الكبير ورحْتُ أبحثُ عن رجولتي..




نفاسيم على أوتار دمشق

محمد منذر لطفي

-١-

مهــــدُ الحــــضارة.. بالمفـــاتن تَزْخَـــرُ
وتَمـــــيسُ في دَلِّ الـــــشباب.. وتخطـــرُ
مهـــدِ الجمـــال.. فَـــدَتْكَ منِّــــيَ مُقلـــةٌ
تَهـــوى.. وقلـــبٌ بالمحبـــة يَجهـــرُ
هـــذي مغانيـــكَ الحـــسانُ.. كأنهـــا
غيـــدٌ تَبـــاهى بـــالفُتون.. فَتُـــسْكِرُ
أَفـــدي المـــروجَ الـــساحراتِ.. ولونُهـــا
أَحْبِـــبْ بـــه.. فهـــو الربيـــعُ الأخـــضرُ
أفـــدي الغـــواني إنْ خَطَـــرْنَ.. فينتـــشي
زهـــرُ الرُّبـــى.. ويَتيـــهُ حتـــى البيـــدرُ
أفـــدي العيـــونَ الناعـــساتِ.. وقـــصةً
للحـــبِّ.. يَجلوهـــا الـــصِّبا، ويُعَطِّـــرُ
أفـــدي كـــرومَ اللـــوزِ والعنـــبِ الـــذي
تَزهـــو بـــه "دومـــا" [1] وتزهـــو "دُمَّـــرُ"
في الغـــوطتين ملاعـــبٌ عـــذراءُ.. لم
يـــذهبْ بروعتهـــا الزمـــانُ الأَزْوَرُ







سبحانَ من صاغ الجمالَ بأرضها
ومضى من الحسن الفريد يُصوِّرُ
اللهُ أكبرُ يا "دمشقُ" فأنتِ في
سِفْر الصِّبا والحُسْنِ.. حُسْنٌ أكبرُ

-٢-

غَنَّيتُ في "واديكِ" ألفَ جميلةٍ
اَلسِّحْرُ وَشَّحَها.. فَطابَ المنظرُ
وأَدَرْتُ من كرم القصيد سُلافةً
سَكِرَ الشَّذا منها.. وماسَ المِزْهَرُ
"بردى" يُصفِّقُ.. والأَزاهرُ حولَهُ
جَذْلَى.. يُهدهِدُها الصَّبا والكوثَرُ
و"الغوطةُ" الخضراءُ تَرفلُ بالمهى
من كلِّ لونٍ.. فالمحاسنُ أَبحرُ
"نَيْسانُ" أَسكَرهُنَّ في عُرس الصِّبا
فَضحكْنَ.. والشَّفةُ النديَّةُ سُكَّرُ
ورَميْنَ قلبي بالسِّهام.. فَظبيةٌ
تَرنو.. وأُخرى بالحياء تَدَثَّرُ

-٣-

أَ "دمشقُ" إنكِ بالمفاتن جَنَّةٌ
هذي صباياها.. وتلكَ الأنهرُ







أدمـــشقُ.. إنـــكِ غـــادةٌ ســحريةٌ
عـــذراءُ.. أبـــدعَها الإلـــهُ الأكـــبرُ
أدمـــشقُ أوقفـــتُ القـــصيدَ علـــى شـــذا
"واديـــكِ".. والـــدَّوْحِ الـــذي لا يُهجـــرُ
وعلـــى الـــتي كانـــتْ - وفي ليـــل الهـــوى -
قمـــراً.. يَهـــيم بـــه الـــسنا والعنـــبر
لم أهـــوَ غـــيركِ بلـــدةً صـــدَّاحةً
إلا "ابنـــةَ العاصـــي"[٢].. وقلـــبيَ يُعْـــذَرُ
حيـــثُ "النـــواعيرُ" الـــتي في شَـــدْوِها
يزهـــو الزمـــانُ علـــى الزمـــانِ... ويَفخـــرُ
حيـــث المفـــاتنُ والمحاســـنُ.. والهـــوى
والغيـــدُ في ســـحر الـــشباب تَبختَـــرُ
أَحِـــبْ بهـــا غيـــداً.. يَطيـــبُ لقاؤُهـــا
فَيطيـــبُ لـــي كـــرزُ الـــشفاه الأَحمـــرُ

-٤-

أنـــا شـــاعرُ الأَوراد.. أَســـكرني الهـــوى
فَمـــضيتُ في عـــرس الجمـــال أُصَـــوِّرُ
أَ "دمـــشقُ" يـــا بلـــدَ النـــضال.. تحيـــةً
حَـــرَّى.. وشـــوقاً عارمـــاً لا يُقهـــرُ







وهـذا كفاحُـكِ[٣] عـاطرٌ... ومُعطِّـرُ
هـذا صـباحُكِ غـامرٌ.. ومُنَـوِّرُ
فالـشعبُ كـانَ.. ومـا يـزالُ مُظَفَّـراً
في الـسَّاح.. فهـو - علـى الزمـانِ - مُظَفَّـرُ
قـد راح يُعلـي صَـرْحَ عِـزِّكِ شـامخاً
ويـزفُّ أَعـلامَ الـصَّباحِ.. ويَنـشرُ
وبنـو "أُميَّـةَ" كـم بَنـوا أَمجـادَهُمْ
في ظـلِّ واديـكِ الظليـل.. وعَمَّـروا..؟
فالمجـدُ مجـدُكِ يـا "دمـشقُ" فَزغـردي
وبنـوكِ - يـومَ الـرَّوْعِ - أُسْـدٌ تَـزْأَرُ
والمجـدُ مجـدُكِ يـا دمـشقُ.. فَحطِّمـي
قيـدَ الـدجى[٤].. حتـى تُـضيءَ الأَعـصُرُ

-٥-

أنـا شـاعرُ الأَورادِ.. أَسـكرني الهـوى
فمـضيتُ في عـرس الجمـال.. أُصَـوِّرُ
أَ "دمـشقُ" يـا نبـعَ الروائـع والـسَّنا
أنـا عاشـقٌ.. وجمـالُ غيـدك أَشـقرُ
أنـا لا أقـولُ: بـأنَّ حـسنَك واحـدٌ
فَـرْدٌ.. وسـحرَكِ في المغـاني أَنـضرُ





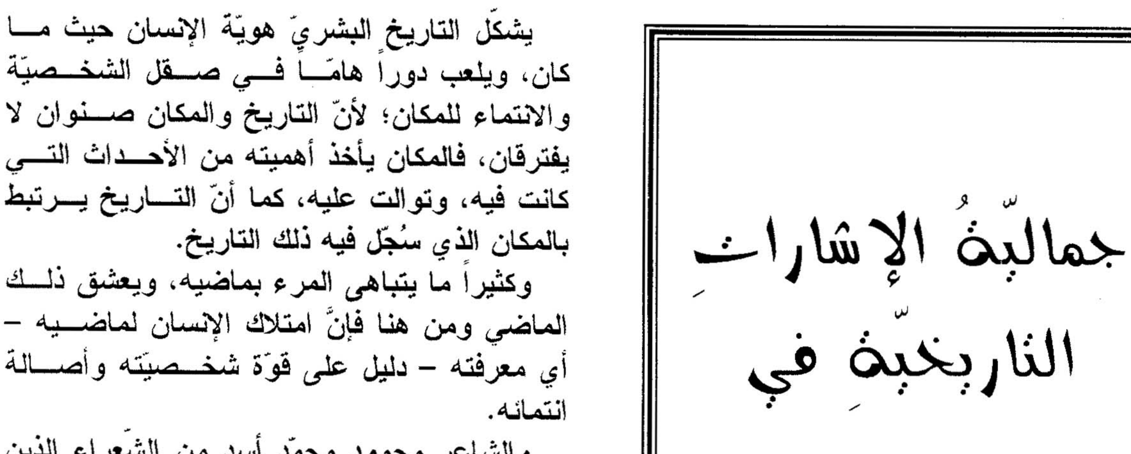


لـــي في "حمـــاةٍ" ســـنى ليـــالٍ.. قلَّمـــا
"نَعِـــمَ الرشـــيدُ بمثلـــهنَّ.. وجعفـــرُ"
أنـــا مـــا نـــسيتُكِ يـــا "حمـــاةُ" فأنـــتِ في
قلـــبي حـــنينٌ دائـــمٌ.. وتَـــصَوُّرُ
لكـــنَّني.. والحـــبُّ أَســـعدَ مُهجـــتي
قـــد رحـــتُ أَشـــدو للجمـــالِ.. وأُكْثِـــرُ
غنَّيـــتُ "للعاصـــي" جميـــلَ قـــصائدي
واليـــومَ أَشـــدو "للـــشآم" فَأُعْـــذَرُ
لا يُبـــدعُ الأنغـــامَ إلا شـــاعرٌ
غنَّـــى الهـــوى زَمَنـــاً.. وراحَ يُعَطِّـــرُ
غَنَّـــى الـــصِّبا والحُـــسْنَ في داراتِـــهِ
ومـــضى مـــن الـــدُّرَرِ العـــذارى يَنثُـــرُ
غنَّـــى العُـــلا والمجـــدَ في أَوطانـــهِ
فَـــسما إلى قمـــم الخلـــود يُنَـــوِّرُ

***

(١) بلدتان صغيرتان تابعتان لمدينة "دمشق".. اشتهرتا ببساتين اللوز والزيتون.. وبكروم العنب والتين.
(٢) إشارة إلى "حماة" مدينة الشاعر.
(٣) إشارة إلى معارك "الغوطة الشرقية" التي خاضها مجاهدو وثُوَّار "دمشق" بقيادة المجاهد "حسن الخرَّاط" ضد قوات المستعمر الفرنسي من أجل الحصول على الاستقلال التام.. وتحقيق الجلاء الكامل عن أرض الوطن.



جماليّةُ الإشاراتِ التاريخيّةِ في تراتيل للموت المقدّس لمحمود أسد

بقلم:
نادر عبدالكريم حقّاني

يشكّل التاريخ البشريّ هويّة الإنسان حيث ما كان، ويلعب دوراً هامّاً في صقل الشخصيّة والانتماء للمكان؛ لأنّ التاريخ والمكان صنوان لا يفترقان، فالمكان يأخذ أهميته من الأحداث التي كانت فيه، وتوالت عليه، كما أنّ التاريخ يرتبط بالمكان الذي سُجّل فيه ذلك التاريخ.

وكثيراً ما يتباهى المرء بماضيه، ويعشق ذلك الماضي ومن هنا فإنّ امتلاك الإنسان لماضيه – أي معرفته – دليل على قوّة شخصيّته وأصالة انتمائه.

والشاعر محمود محمّد أسد من الشّعراء الذين يمتلكون تلك المعرفة للتاريخ، فتزخر بها أشعاره هذه الذخيرة جعلتني أقف عند ديوانه "تراتيل للموت المقدّس" الصادر عن دار إنانا بدمشق للعام ألفين وعشرة وبطبعته الأولى، وقد حوى الديوان سبعاً وثلاثين قصيدة بين تفعيلة وتقليديّة.

وقد لفت انتباهي تنوّع طرق إيراد الإشارات التاريخيّة في ديوانه إذ استحضر الأنبياء القائمين على الدعوة الإلهية، والمؤمنين الصّابرين الصّامدين في وجه الشّرك، وقوّاد المعارك المشرّفة، وزعماء الخلافة الإسلاميّة، وشعراء العذريّة الأوائل، وشعراء الأنفة والكبرياء، وشعراء الثّورة في العصر الحديث، وأظهر أهميّة المكان بقداسته وتوالي المعتدين عليه، وشعور الحزن نحوه والتفاؤل به، وإيضاح المصائب التي أحدقت بالأماكن على مرّ الزمن.

كلّ هذه الإشارات استوقفتني في ديوان "تراتيل للموت المقدّس" فرحت أظهر جمالية تلك الإشارات مستفيداً من معطيات المناهج الحديثة في بيان مواطن الجمال في النصّ الأدبيّ.

وغايتي من هذا البحث تقديم صورة عن أسلوب الشاعر، وإظهار ثقافته الواسعة التي جعلته يستقي من التاريخ أحداثاً يتمّم بها بناء القصيدة لديه.

يبدو الشاعر محمود محمّد أسد مستفيداً من التاريخ القديم في هذا الديوان، إذ يستحضر صورة الأنبياء المتعاقبين على القدس التي أحبّ وعشق، إذ أكثر من ذكرها في نصوصه؛ هذا الإكثار يدلّ على سيطرة المكان عليه، فالقدس عنده معراج

خاتم الأنبياء والمرسلين في قصيدته "فلسطين في القلب" حيث يقول:

ياقـــدسُ؛ يامـســرى النبـــيّ محمّـــد
أهلـــوك جـــسرٌ للمعـــالي الغاليـــة
مـــا أروعَ الإيمـــانَ! إن قـــادَ الحجـــا
أبـــصرتهُ نـــوراً يـــضيءُ الدّاجيـــه (ص٧)

فهو ينادي القدس مشخّصاً لها باثّاً فيها الروح لأنّها مقدّسة اكتسبت قداستها من قدمي الرسول الذي عرج منها للقاء ربّه؛ هذا الحدث جعل الإيمان متّقداً في نفوس البشريّة، والشاعر معجب باتقاد ذلك الإيمان إذ يخاله نوراً يبدّد حلكة الظّلام، إذ تأتي مفردة "نوراً" نكرة بصيغة المصدر للدلالة على دوام ذلك الإيمان كما أنّها توحي باللّون الأبيض المتّصل ببياض قلب الرّسول من جهة، ولأنّ خالق السّموات يتّصف بالضّياء أو لم يقل في محكم تنزيله: « الله نور السموات والأرض»[النور ٣٥].

وفي قصيدة "كم تقْتُ للأقصى" يتجلّى استحضار السيّد المسيح مع خاتم الأنبياء عليهما السّلام في قول الشاعر أسد:

القـــدسُ مهـــدٌ للمـــسيح، ومَـــنْ
جـــاءَ المـــسيحَ اليـــومَ لـــم يـــصلِ
معـــراجُ خيـــرِ النـــاس مُعْتَقَـــلٌ
تبكـــي عليـــه كعبـــةُ الرُّســـلِ (ص٣٠)

إنه يشير عبر جملة اسمية دالّة على الثّبات المتّصل بقداسة القدس؛ هذه القداسة ناتجة عن ولادة السّيد المسيح فيها؛ هذا الرّسول الذي كان شعلة هداية لأبناء قومه يمتزج نوره بنور خاتم الأنبياء الذي عرج للقاء ربّه من القدس الشّريف؛ والقدس في نظر الشّاعر غدت في وطأة الأحزان والمصائب والنوائب التي نزلت بها ممّا جعل بيت الله الحرام يبكي حالها إذ شخّص شاعرنا كعبة الرُّسل وجعلها إنساناً يحزن ويذرف الدّمع على أخته التي نُكبت، وفي استحضار هذين الرّسولين تأكيد على الوحدة الدينيّة وأهميّتها في مواجهة الخطر المحدق بأولى القبلتين وثالث الحرمين الشّريفين.

ولم يقتصر الشّاعر محمود أسد على استحضار إشارات مرتبطة بالرُّسل، بل راح يستحضر لنا صورة المؤمنين الصّامدين في وجه الشّرك في قصيدته « من يوميّات الصّمت المُعلَّب» إذ يقول:

أتيتم دواءً وريحاً وماءْ..
وزهراً يصوّرُ زهرَ اليبابْ..
وفيكمْ وجدْتُ بلالاً وسعداً وياسرْ..
تصوّرْتُ حبلَ أبي لهب
وتصوّرْتُ صوتَ بلال يقولُ:
«أحدٌ.. أحدٌ.. وفردٌ صمدٌ ». (ص٦٤)

إنّه يتفاعل ببراعم الغد وجيل المستقبل الواعد؛ يتفاعل بحيويّة أطفال الحجارة إذ يراهم دواء شافياً وريحاً تجتثّ جذور الأعداء وماءً يطهّر النّفوس، ويسقي الصّابرين، وخضرةً تزيّن أرض الوطن؛ لأنّهم صابرون كصبر المؤمنين الأوائل الذين صمدوا في وجه الشّرك، وتماسكوا على الرّغم من المضايقات المستمرة من قبل المشركين فلم يرضخوا ولم يحيدوا عن جادّة الإيمان لأنّ الرّسول عليه السلام شحذ هممهم وقوّى عزائمهم، وزرع فيهم الثّبات على المبدأ والتمسك بالموقف عندما قال: « صبراً آلَ ياسر فإنّ موعدكم الجنّة»*، ويمضي متفائلاً بأطفال الحجارة لأنّه رأى فيهم المؤذن بلال والصابر عمّار بن ياسر رضي الله عنهما، ولم ينس ذلك المشرك أبا لهب الذي وقف في وجه الدّعوة ليثنيها عن الطّريق، وليشتّت اجتماع أفرادها، ولكن هيهات! لأنّ الإيمان راسخ في نفوس أولئك المؤمنين بوحدانيّة الله المدافعين عنها، الملتفّين حول حامل الرّسالة.

وبالإضافة إلى الإشارة إلى الصّابرين في وجه الشرك يمضي الشّاعر ليستحضر صورة قوّاد المعارك المشرّفة في التاريخ العربيّ؛ يستحضرها ليعيد الثّقة لنفوس أبناء الأمّة وليشحذ هممهم ويجعلهم يسيرون على خطا الأبطال الذين دوّن أسماءهم التاريخ، ففي قصيدته "افتراءات ليست للنشر" يقول:

هربَ الزّهرُ
وبعْنا الياسمينا
ورهنّا سيفَ سعد

واستكنّا ليهوذا
خانعينا ...
قد قصمْنا ظهرَ حطّينَ
قد كفرْنا بالرجولة ...
ياصلاحَ الدّينِ قمْ
قد قالها "غورو" غروراً
يتحدّى كبرياءَ الرّافضينا. (ص٢٧)

إنّه يشعر بالخجل وينتابه اليأس عندما يرى البراءة تهرب من الإنسان العربيّ، عندما يأتي بصورة حركيّة "هرب الزّهر"، فالفعل "هرب" يدل على رفض من قام به للواقع لأنّ صورة الزّهر الهارب ناتجة عن الاستكانة والاستسلام والتخلّي عن المبادئ والجري خلف مغريات الحياة، هذا الجري جعل الشاعر ساخطاً على الواقع فاضحاً له مستنكراً مايجري فيه من بيع الحقّ؛ هذا البيع جعله يتخيّل رهن سيف قائد القادسيّة؛ هذه المعركة التي انتصف العرب بها من الفرس، وتتفاقم مشاعر التّشاؤم عند الشاعر عندما يقول: « واستكنّا ليهوذا خانعينا...».

فإتيانه بالفعل "استكنّا" يوحي بالرفض لحالة الاستكانة الحاصلة ممّن ضعفت نفوسهم فتخلّوا عن قضيّتهم وأصبحوا أذناباً لأعدائهم، هذه الحال عبّرت عنها مفردة "خانعينا..." فقد جاءت بصيغة اسم الفاعل جمعاً للدلالة على حال هؤلاء إذ تخالهم فرغت نفوسهم من الأصالة التي جعلتهم بهذا الشكل، والشّاعر يترك ثلاث نقاط بعد هذه المفردة لأنّه يأنف من أن يذكر مفردات يصف بها حال أمّته بعد أن خالها راهنة لسيف سعد بن أبي وقّاص ذلك الصّحابي الجليل والقائد العظيم، والشاعر يمضي لاستحضار معركة حطين التي قُصم ظهرها نتيجة الوضع الراهن، لأنّ معركة حطين أعادت البسمة للقدس الشريف، وطهّرت أرضها من رجس الأعداء ولكن الواقع جعل الشاعر متشائماً يلجأ إلى التخيّل بأنّ الواقع زعزع إشراقات التاريخ الدالة على صمود قوّاد المعارك ورفضهم للمغريات في سبيل نصرة الحقّ مما ألّب قلوب أعدائهم عليهم، حتّى وهم أموات، فذاك هو القائد الفرنسي "غورو" يتّجه نحو ضريح صلاح الدين مخاطباً إيّاه طالباً منه النهوض للمواجهة بسخرية.

هذه الحالة التي انتابت الشاعر محمود أسد لم تقتصر عليه وحده إذ سبقه نزار قبّاني عندما خاطب سيف الله المسلول بعد رؤيته لمرارة الواقع بعد نكسة حزيران عام سبعةٍ وستينَ وتسعمئةٍ وألف حيث قال:

يــا ابنَ الوليدِ ألا سيفٌ تؤجّرُهُ فكلُّ أسيافنا قَدْ أصبحت خشبا

فحالة الاستكانة والنقد لها موجودة عند الشاعريْن اللذين يختلفان في استحضار أبطال المعارك حيث استحضر الشاعر محمود أسد صلاح الدين وسعد بن أبي وقّاص، بينما استحضر نزار قباني خالد بن الوليد.

ويلتقي الشاعر محمود أسد في استحضار سيف الله المسلول مع الشاعر نزار قباني الذي استحضر خالد بن الوليد في موضع آخر في قصيدته "أنسينا خالداً والحسبا؟" التي قال فيها:

نلحقُ الأرصادَ والأخبارَ حتّى قتلْنَا كلَّ حسٍّ وثبا
ودفنّا سيفَ سعد وقتيبةَ بالرمل، رهنّا الكتبا
مالنا في الخوف نطوي دربنا؟
أنسينا خالداً والحسبا؟
أنسينا أنّنا أبناءُ مَنْ زرعوا الدّنيا وحازوا الرّتبا؟ (ص٥٤)

فهو يشير إلى تفاقم تشاؤمه من وضع أمّته المخزي لأنّه يخال دفن سيف سعد وقتيبة بن مسلم الباهليّ في الرمل، وهذا الدّفن يوحي بالتخلّي عن الهوية؛ بالتخلّي عن الأصالة لأنّ هذين القائدين هما رمز للبطولة ودحر الشّرك والقضاء على الظلم.

والشاعر مستنكر للواقع واستنكاره ناتج عن أسلوب الاستفهام الوارد في الشّطريْن، فهو يتساءل: عن الخوف الذي يسري في عروق الأبناء؟ متناسين أنّهم حفدة ذلك البطل العظيم قائد

اليرموك كما أنّه يتساءل كيف ينسى الإنسان العربيّ أنّه فرع من ذلك الجذر الذي فتح مشارق الأرض ومغاربها، وحظي بالمكانة التي لا ترقى إليها أيّة أمّة، وهو عندما يطرح هذه التساؤلات يجعلني أستحضر صورة الشّاعر المهجريّ القرويّ الذي يمجّد أجداده عندما يقول:

أنجبتنا أمّةٌ مابرحَتْ
تنجبُ الأبطالَ من قبلِ ثمود
زرعوا الأرضَ سيوفاً وقَنا
ثمَّ روّوها بإحسانٍ وجودِ

فالشاعر محمود أسد يشير إلى أهميّة أجداده كما أشار إليها القروي ولكن بصورة مختلفة لأن القرويّ يستحضر الماضي وهو في قمّة الفرح والزهو على حين أنّ أسد يستحضر الماضي وأمّته في ظلّ الانكسار والحزن.

وإذا كان الشاعر محمود أسد قد استنكر نسيان أبناء أمّته لخالد بن الوليد في هذا الموضع فإنّه في قصيدته "حمم الهدى" يعيد استحضار خالد بن الوليد عبر مقارنته بأبناء الحاضر إذ يقول:

زرعوا الأرضَ نبالاً وهدىً
نسجوا الحقَ كلحنٍ في وترْ
أينَ أنتمْ من بقايا مجدهمْ؟
خالدُ اليرموكِ أبكتْهُ الصورْ (ص١١٢)

فما رآه القروي وهو في قمة اعتزازه وفرحه بماضي أمته يذكره محمود أسد في هذه القصيدة ويحثّ أبناء أمّته الكسالى على نبذ كسلهم والسعي خلف المجد الذي بناه الأجداد، وفي مقدّمتهم سيف الله المسلول، وهو عندما يطرح تساؤلاً يطرحهُ ليعقد مقارنة بين أبناء الجيل والأجداد؛ يطرحه ليحدث هزّة في نفوسهم، وهو عندما يُتبع تساؤله بجملة إخبارية اسمية "خالد اليرموك أبكته الصور" إنما يريد التأكيد أنّ الواقع الذي تعيشه أمّته يتفطّر له قلب بطل اليرموك فيرثي حال أمّته وهم يسامون سوء العذاب، وربّما استحضر شاعرنا صوراً لـ "صلاح الدين وخالد بن الوليد وسعد بن أبي وقاص وقتيبة بن مسلم الباهليّ" حتى يمضي القائمون على الشعوب العربية على خطا هؤلاء الأبطال فينقذون أمتهم ويتابعون مسيرة أجدادهم، ويتمسكّون بشخصيّتهم ولا يفرطون بحقوقهم.

ولم يكتف الشاعر محمود أسد باستحضار قوّاد المعارك المشرّفة بل راح يستحضر زعماء الخلافة الإسلامية في العصر العباسي، ونجد ذلك في قصيدته "من يوقظ ليلى؟" حيث يقول:

بغدادُ ترنو إلى المأمونِ منزوياً
أصحو على صوتها.. يا بؤسَ مَنْ رحلوا
أينَ الرّشيدُ وقد صاغَ السلامَ لكم؟
إنّي أراه على الأشواك ينتعلُ (ص١١٥)

فهو يشخّص بغداد ويراها إنسانة متأمّلة لأنّ الفعل "ترنو" يوحي بالتأمل والتفكّر بالواقع؛ هذا الواقع الذي يستحضر صورة الخليفة المأمون الذي شعّت في عصره العلوم وازدهرت المعارف، وفُتحت المدارس، إنّ بغداد ترنو إليه فتراه منزوياً فمفردة "منزوياً" توحي بالكآبة والانطواء على الذّات؛ انطواء المأمون؛ انطواء من جعلها زاهية في عصره وهي الآن تعيش تحت نير الاحتلال متألمة ممّا جعل شاعرنا يتألّم لحالها قلقاً مضطرباً متسائلاً عن خليفة آخر سبق المأمون إنّه والده هارون الرشيد الذي كان يغزو عاماً ويحجّ عاماً آخر، والشاعر يتساءل عنه، عن عدالته ومساواته فيراه يمضي على طريق وعرة وعورة معاناة مدينة السلام اليوم؛ هذه المعاناة التي تفطّر لها قلب هارون الرشيد فتألم لحالها وأصبح قلقاً يمضي على الشوك.

وفي موضع آخر يستحضر الشاعر محمود أسعد شعراء العذريّة الأوائل ففي قصيدته "ماتبقّى من صوته" يقول:

مرةً أخرى تنادي القدسُ: يا
أمّةً قَدْ أطفأتْ نارَ الغضبْ
هجروا الحقَ وناموا حقبةً
ليتنا ليلى، فقيسٌ للطلبْ (ص٦٦)

فهو يشير إلى ذلك المجنون الذي أحبّ ليلى وهجر كل شيء لأجلها حاله حال عرب اليوم الذين

هجروا الحقّ واستحكم النّوم منهم، فهو يتمنّى لو أنَّ القدس ليلى والعرب قيس يحبّونها يموتون من أجلها ولا يفرّطون بها، إنَّ شاعرنا محمود أسد يحاول جاهداً التّعبير عن مدى محبّته للقدس بطرق شتّى كمحبّة قيس لليلى، ويريد من أبناء أمّته أن يحذو حذو قيس في الحبّ والإخلاص، وألاّ يفرّطوا فيمن يحبّونه ولا يساوموا عليه.

ويتعاطف الشاعر محمود أسد مع الجرح الفلسطيني في قصيدته "بطاقة اعتذار لضحايا الخليل" إذ يستحضر فيها صورة العاشقَيْن قيس ولبنى قائلاً:

ضحايا الخليل؛ إليكم بعثنا
قصائدَ حبٍّ، تبيدُ الكتيبةْ
نسجْنا دموعَ العيونِ بلاغاً
سيطرِبُ قيساً ولبنى الشحيبةْ(ص٨٠)

إنه يحاول التخفيف من آلام المصابين بالخليل الذين فقدوا أحبّتهم وأعزّتهم، إذ يرسل لهم مايواسي نفوسهم ويطمئن قلوبهم، ويزرع الثقة في نفوسهم بدحر الأعداء؛ هذا الدّحر عبّرت عنه صيغة الحاضر بذكر المسند والمسند إليه "تبيد الكتيبة" وفعل الإبادة يعيد الثّقة لأبناء الخليل، والشاعر فنانٌ يطرّز رسالته الشعرية بدمع العين، ويجعله بلاغاً يهدئ النّفوس لأنّ رمز الحبّ العذريّ والصفاء الروحي "قيس" سيهدأ باله كما يهدأ بال محبوبته "لبنى" التي بعدت عنه، وغدت شاحبة لفراقه.

ولم يقتصر الشاعر محمود أسد في إشاراته التاريخية على استحضار صور لشعراء العذريّة فحسب، بل نراه يستحضر صوراً لشعراء الثورة في العصر الحديث؛ أولئك الشعراء الذين رحلوا مخلّدين أشعاراً تتغنّى بها الأجيال إذ راح شاعرنا يتغنّى بها ويسوقها في سياق قصائده اللاهبة حبّاً للعروبة وعشقاً للحريّة. فهاهو يستحضر شاعر الثورة الجزائرية "مفدي زكريا " في قصيدته "إيقاعات للموت المقدّس" إذ يجعل نهاية قصيدته ببيتَيْن لهذا الشاعر فيقول:

أحرقْ بيانَ الهاربينَ إلى الصّورْ
وأنشدْ معي:
نطقَ الرصاصُ فما يُباحُ كلامْ
وجرى القصاص فما يتاح ملامْ
الحقّ والرّشّاشُ إن نطقا معا
عنَتِ الوجوهُ وخرّتِ الأصنامُ" (ص٦٠)

فهو يطالبنا بحرق كلّ بيان صادر؛ بحرق كلّ مايتّصل بالصّمت والسّكون عن المطالبة بالحق؛ يطالبنا بالابتعاد عن التنديد الذي عقب مقتل الشهيد الطفل محمّد الدّرّة واللجوء إلى السلاح لأنّ عدوّنا لا يفهم إلاّ بلغة الحديد والنّار، وما أخذ بالقوة لا يستردّ إلا بالقوة مستشهداً بالثّورة الجزائرية التي قدمت الكثير من الضّحايا في سبيل نصرة الحقّ.

وإذا كان الشّاعر محمود أسد قد استحضر صورة الشاعر "مفدي زكريا " في هذا الموضع فإنّه يستحضر في قصيدته "شتاء القيامة ربيع الفرح"- التي أهداها للشهيد "سعيد الحوتري" منفذ عملية تل أبيب في اليوم الأوّل من شهر حزيران عام ألفين وواحد- ما قاله الشاعر الفلسطيني الشهيد البطل "عبدالرحيم محمود" قبيل استشهاده، فيقول:

أراكَ تردّدُ في الفجرِ عذبَ الكلامِ وعذبَ القصائدْ
"سأحملُ روحي على راحتي
وألقي بها في مهاوي الرّدى" (ص١٢٣)

إنّه يتخيّل الشهيد "سعيد الحوتري" منشداً نشيد الفداء مردّداً الكلمات التي دبّجها "عبدالرحيم محمود" قبيل استشهاده؛ هذا الترديد لكلمات ذلك الشاعر البطل يدل على أن الشاعر محمود أسد يعمد إلى ربط الفداء بالفداء متخيّلاً الشهيد "سعيد الحوتري" الذي يخرج من فمه كلام عذب المذاق مع مطلع الفجر المشير إلى التحرّر.

ويمضي شاعرنا في تخيّله للشهيد "سعيد الحوتري" في القصيدة ذاتها موضّحاً سبب استشهاده قبيل تنفيذ العملية مدقّقاً في رسم ملامح الجوّ وتحديد طبيعة المكان قائلاً:

إذا ما أردتَ النهوضَ

لبسْت رداء الولادة
واجتزْتَ بوّابةً للخلود المعانْدْ:
"فإمَّــا حيــاةٌ تَــسرُّ الـصّديق
وإمَّــا ممــاتٌ يغيظُ العـدا " (ص١٢٤)

لقد لجأ الشاعر أسد إلى أسلوب الشرط بإذا الدالة على حتمية حدوث الفعل مشيراً إلى مافعله الشهيد "سعيد الحوتري" عندما استعدّ لتنفيذ العملية مستخدماً التصوير، جاعلاً من الولادة رداء يلبس، مشيراً إلى أنَّ الشهادة هي ولادة جديدة للإنسان؛ هذه الولادة ستكون حياة في دار الاستقرار الأبديّة، لأنَّ الشهادة ستفتح آفاقاً لحياة سعيدة لأبناء المجتمع إن حقّقت الانتصار، وإن لم يتحقّق الانتصار يكفي أنّها أحدثت قلقاً واضطراباً في نفوس الأعداء.

كما يشير الشاعر محمود أسد في القصيدة ذاتها إلى الشاعر "أبي القاسم الشابي" في قصيدته "إرادة الحياة" مضمنًا بيتين له (ص١٢٥- ١٢٦)؛ هذين البيتين يدلان، بقدرة الشعب على التغيير من جهة، والثقة بزوال الظلم والطغيان من جهة أخرى، ويكون أسد بذلك قد ضمّنَ أشعاراً لشاعرينِ في قصيدة واحدة؛ هذين الشاعرين يتمتعان بالإرادة الصلبة والمقاومة العنيدة والإخلاص للعروبة التي يخلص لها شاعرنا، ويثق بانتصار الحق كما وثق به هذان الشاعران.

وفي سياق آخر يستحضر الشاعر صورة لنزار قباني في قصيدته "عفواً إذا ذُبحتْ قصائدي" التي يقول فيها:

مسحَ الذئابُ رؤوسهمْ بنعالهم
لم تبقَ فيهم نخوةٌ وتدبُّرُ
صبراً نزارُ! فأنتَ من كشفَ القنا
ع، وأنتَ مَنْ تركَ القصيدَ يحذّرُ(ص١٣٥)

فهو أصيلٌ في انتمائه للعروبة يستحضر أصالة الشاعر نزار قباني في الجو الذي غدت فيه الأمة العربية بصورة مقززة لأن الذئاب رمزٌ للاحتلال الذي عمد إلى مسح نعاله برؤوس المستضعفين العرب؛ هذه الصورة المؤلمة جعلته يحاور نزاراً ويطالبه بالصّبر لأنّ نزاراً عرّى الواقع العربي في قصائده التي مازالت أصداؤها تتردّد في كلّ مكان.

وإذا كان الشاعر محمود أسد قد استحضر نزار قباني في هذا السياق، فإنّه يستحضر عمرو بن كلثوم في معلّقته التي تغنّت بها بنو تغلب إذ يقول في سياق قصيدته "قبلَ هروب الأسئلة":

وتسألني دروبي بلْ دمائي
أماتَ الحسُّ في زمني وربضي؟
ألا هبّي بنارك، أنقذينا
سمعناها بلا صدٍّ ورفضِ (ص١١٨)

إنّه يلجأ إلى الحوار الذاتي لإكثاره من ضمير المتكلم الدال على حزنه لمحاصرة المكان، لمحاصرة غزة في كلّ أماكنها، ويشير إلى استنكار غزة للحال الذي آلت إليه أبناؤها، منتقلاً من الاستفهام إلى الحثّ مستخدماً أسلوب الشاعر القبلي عمرو بن كلثوم في مطلع معلقته في سياق الاستغاثة حتى ينقشع الظّلم اللاحق بالمكان الناتج عن حصار غزة، علىَ حين أنّ عمرو بن كلثوم طالب جاريته بأن تسقيه ورجاله خمرة النصر بعد قتله عمرو بن هند.

ولعلّ الظاهرة الأكثر بروزً في ديوان "تراتيل للموت المقدّس" هي اعتناء الشاعر محمود أسد بالمكان؛ هذا الاعتناء الكبير بالمكان يدلّ على عشقه للمكان، وتغنّيه بالقدس فهي محور ديوانه، وقد أحبّها وأخلص لها لأنها تضرب في أعماق التاريخ، ولأنّ فلسطين تشغل حيّزاً هاماً من تفكيره فهي قلب العروبة، وجرحها الدّامي، والشاعر يتوق لتحررها؛ لتحرر القدس لأن الأحداث التاريخية ارتبطت بها، ونتجت عنها هاهو يظهر لنا أهمّيتها المقدّسة فيقول في قصيدته "أكبر من الحبّ وأعمق من الجرح":

وللقدس ترطنُ كلّ اللغات
تصلّي السماءُ
رويدا، شريطُ الحكاية،
إنّي أراهُ سيبدأ ... (ص٣٧)

فالقدس عنده تتمتّع بجلالٍ عظيمٍ ورهبة لاترقى إليه رهبةٌ، لأنّها مقدّسةٌ تصلّي لها ملائكة السماء

وتنعقد الألسنةُ أمام لغتها وبلاغتها وأصالة انتمائها ولمَ لا؟ وهي مهد السيد المسيح، ومعراجُ محمّد عليهما السلام.

وتزداد علاقة شاعرنا بالقدس وضوحاً في قصيدته "عفواً إذا ذُبحتْ قصائدي" التي تغدو فيها القدس معشوقته إذ يقول:

أولسْتَ سِفرَ عروبةٍ؟ أنتَ النّدى للمؤمنينَ... متى اللقاءُ الأكبرُ؟
ومتى نغازلُ قدسنا؟ ومتى المحيط يعانقُ الأقصى ونحنُ نكبّر؟ (ص١٣٦)

إنّه يستفسر ويتساءل عن أهمية القدس في قلب كل عربي فيراها زهرةً نديّةً تتمتّع بالبراءة والأصالة تشحذ عزائم المؤمنين المتشوقين لرؤيتها محررة؛ هذا التشوّق يجعل الشاعر مشتاقاً إلى تلك اللحظات التي تجمعه بمحبوبته القدس التي سيحجُّ لها الناس من كلّ الأنحاء مباركين تحرّرها مصلّين في حرم أقصاها، شاكرين خالقهم على ذلك التحرّر.

لقد تألّم الشاعر محمود أسد لواقع القدس الحزين؛ هذا الواقع الذي جعله يستحضر اللحظات التي توالى فيها المعتدون عليها من مغول وصليبيين في الماضي ومحتلّين في الوقت الحاضر إذ يقول في قصيدته "أصوات من قدس الطّهارة" :

ياقدسُ كم جاءَتْ إليك فيالقٌ وعروشُ أوغادٍ هوتْ كالآنيهْ!
قَهرَ الجميعُ وعَدّتْ حقلَ مودّة تلتفُّ حولك أمّةٌ متساميهْ (ص١٦)

إنّه يتألّم عندما يستحضر أولئك الأوغاد الطّغاة الذين دنسوا محبوبته القدس ولكنّهم دُحروا وهو متفائلٌ بدحر الصّهاينة لأنَّ التاريخ يثبت ذلك، والحقّ سيعود مهما طال الزمن، وهو بذلك يجعلني أستحضر ما قاله الشاعر شفيق الكمالي في عاصمة بني أميّة دمشق:

كم مرَّ عبركَ منْ غازٍ فما سَلمَا ولا استقرَّ له بالٌ ولا نَعِمَا!

إنّه يشير إلى دحر المحتلّين لأنّهم سيطردون من أرضنا مهما طال الزمن، هذه الإشارة لانتصار الحقّ يلتقي فيها الشّاعر أسد مع الكمالي، وكلاهما واثقان من الانتصار.

وفي موضع آخر يستحضر الشاعر محمود أسد صورة توالي المعتدين على الأماكن التي أحبّها إذ يقول في قصيدته " لقدس الطّهارة يصهل حرفي":

ضفائرُ أمّي سباها التتارْ
وداري يحطّ عليها الدمارْ (ص٦٨٩)

إنّه يرى القدس أمّاً له، وهي عرضه الذي استباح التّتار حرمتها فحلّ فيها الخراب والتّدمير مما جعله حزيناً على هذا الواقع مستحضراً صورة التتار الذين أغاروا على مدينة السلام بغداد وعاثوا فيها فساداً.

وإذا كان الشاعر محمود أسد قد تألّم على توالي المعتدين على المكان الذي عشقه فإنه يزداد تألماً عندما يرى اقتتال أبناء أمته ضمن المكان الذي أحب عندما يقول في قصيدته ذاتها:

على مبسمي ينبتُ الحزنُ قهراً وفوقَ الشفاه مساكبُ عارٍ
وفي الأفقِ أشلاءُ قومي هبابٌ وقد بعثرتها حروبُ الجوار
قريشٌ تحاربُ عبساً، وقيسٌ يغازلُ "جينا" وينسى الدّيار (ص٦٩)

إنه يشعر بالألم الذي نبت على مبسمه ساخراً من رجولة الإنسان العربيّ على العربيّ، متحسراً على الواقع، منتقداً اقتتال العرب مع بعضهم بعضاً، مستحضراً صورة الجاهليين في حرب داحس والغبراء، مستنكراً الشباب العربي الذين أشار إليهم بذكره قيساً الذي لم يعد مخلصاً في حبّه لليلى إذ استبدلها بـ "جينا"، هذا الاستبدال يشير فيه الشاعر إلى انسياق الشباب العربي وراء زيف الحضارة الغربية لما يرونه في وسائل الإعلام ونسيانهم قضيّتهم الأساسية.

وصورة قيس الذي غازل جينا فيها انزياح لأنَّ الذاكرة العربية تعرف قيساً جُنَّ بليلى، ولكنَّ

الشاعرَ جعله ينسى ليلى أي ينسى الوفاء فيغازل "جينا".

والذي يلاحظ أن الشاعر يحزن على كلّ بقعة أرض عربية امتدت إليها يد الطّغاة تدمّرها، وتقتل أهلها وتشوّه حضارتها، فهو في قصيدته "قبل هروب الأسئلة" يقول:

فهذي غـزّةٌ في الأسر تُكوى
وترفضُ موتَها من غيرِ ومضِ(ص١١٨)

إنه متألم لغزّة الجريحة المحاصرة التي حاول المعتدون ثنيها عن صمودها ولكنها أبت مستعصية عليهم صابرة على واقعها متحدّية أعداءها بسواعد المخلصين المؤمنين بالتحرر، العاشقين للأرض التي أنجبتهم.

والشاعر يتفاءل بالمكان على الرغم من حزنه عليه فيما سبق، فهو في قصيدته "صرخات للشتاء الدافئ" يقول:

في غـزة نبتَ الربيـعُ وخَضَّبتْ
أرضُ المعارجِ عزّنا، ولواءنا (ص٥١)

إن تفاؤله نابع من صورة الربيع الذي نبت، وجعلنا نستحضر صورة بصرية تتأمل جمال المدينة التي اخضرت لأنها ارتوت بدماء الشهداء الأبرار التي أنبتت الزنابق الدالة على حتمية تحررها وتخلّصها من المحنة التي نزلت بها.

ومن غزة التي خالها الشاعر منتصرة يتفاءل بعودة الأقصى في قصيدته "بيننا شغاف الروح" إذ يقول:

سيعودُ للأقصى رنيمُ مؤذّنٍ
ويعودُ للنّاقوسِ حسٌّ يمطرُ
ستعودُ للقدس الشّريف دروبُهُ
فالطّهرُ يحيا، والزّمان يذكّرُ(ص١٤٠)

إنه يتفاعل بعودة المسجد الأقصى؛ بعودة الأذان فيه والصلاة في حرمه؛ بعودة حالة التعبّد في الكنائس؛ واليوم الذي سيكون فيه الأمن والاستقرار لعاصمة فلسطين خاصّة، ولفلسطين عامة.

لقد عاش الشاعر محمود أسد مع المكان، وعاش المكان فيه حزيناً لحزنه متفائلا بنصره معدداً المصائب المحدقة به، مؤكّداً وحدة الألم العربيّ بين جنوب لبنان وغزة في قصيدته "أكبر من الحبِّ وأعمقِ من الروح" حيث يقول:

وغزّةُ مقبرةٌ هل تراهنْ..؟
رأيتُ الجنوبَ يلامسُ حزنَ الجسورِ التي شيّدها بعذب العبارةْ
سنمضي معاً للنهايةْ...
سنمضي معاً للنهايةْ...
لبغدادَ تنظرُ قانا (ص٣٤)

فهو يعرّي النكبات والمصائب التي نزلت على الأمكنة التي أحبّها وعشقها، فسرت في كيانه مسرى الدم في العروق، وهو يذكر غزة والجنوب اللبناني وبغداد التي تحسّ بمجزرة قانا إنه يربط الألم بالألم لأنَّ الجرح العربي واحد في كلّ زمان، وإن تعددت الأمكنة التي نزف بها هذا الجرح.

لقد تميّزت الإشارات التاريخية في ديوان "تراتيل للموت المقدس" بتنوّعها؛ بتنوع طرق إيرادها في النصوص؛ هذا التنوّع يدل على مقدرة الشاعر الأسلوبية في سياق هذه الإشارات ضمن قصائده، كما أنها تدلّ على بُعد نظره، وسعة اطلاعه على التاريخ العربي وقراءته للشعر المعاصر له؛ هذا الاطلاع وتلك القراءة يشكلان ثقافة الشاعر؛ هذه الثقافة التي ظهرت في أشعاره وقلّما نجد شاعراً يستقي من التاريخ أو يستحضر التاريخ في شعره بهذا الكم الهائل.

ولعلّ تركيز شاعرنا محمود أسد على استحضار الإشارات التاريخية ناتج عن اعتنائه بالمكان؛ لأنَّ المكان يشكّل الانتماء والتاريخ هو ذاكرة ذلك الانتماء التي لا يمكن للإنسان المتمتّع بالأصالة الانسلاخ عنها.

لقد ظهر الشاعر متمكّناً من إيراد تلك الإشارات في سياقها المناسب الدال على أصالته وغيرته ومحبّته لكل بقعة في وطننا العربي الكبير من محيطه إلى خليجه.

* أخرجه الحاكم في المستدرك - ج٣ ص٤٣٢ - دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٩٠ - طبعة أولى

حوار:

الأديب حسن حميد زيتونة من أدب الشتات

بقلم:
معين حمد العماطوري

تتميز قصصه بترسيخ "المخيم" كمكان في الذاكرة الفلسطينية، ورفد من خلاله حياة الشعب الفلسطيني في مناطق الشتات بمختلف الدلالات، ولم تغب فلسطين عن ذاكرته، وهو يهتم بالوصف واللغة الرشيقة المتراصفة والتجديد في القصة بالإضافة إلى أنه يستطيع استخدام التقنية القصصية والتداخل في الأزمنة مع إعطاء المشاهد الحوارية المتميزة.

التقينا القاص والروائي الدكتور "حسن حميد" بالحوار التالي :

* ما واقع القصة القصيرة في سورية؟

** استهلالاً القصة القصيرة في سورية بخير، لأن عدداً كبيراً من كتاب القصة يحاولون مضايفة كل جديد إلى تجاربهم القصصية ودائماً وفي كل عام يوجد مفاجأة في القصة القصيرة في سورية، وهناك أجيال متعاقبة على كتابة القصة القصيرة، ودائماً المرء يشعر أن هناك مضايفات جديدة وذات نكهة خاصة ولن أقف عند الأسماء بل سأقف عند التجارب، والكتابة القصصية هذه الأيام تحاول أن تجول في عوالم القيم النبيلة وقد دحمتها أو دهمتها القيم المادية الخسيسة ولذلك تشكل القصة القصيرة وجهاً من وجوه النضال الاجتماعي أي داخل المجتمع في سورية وهي شديدة الهجاء للربوية القيحية التي تكاد تلتهم الناس والعقارات وكل ما يحلم به الإنسان وتجعل من النفيس مدنساً للأسف الشديد ولذلك فأنا أقول القصة القصيرة في سورية من الناحية الفنية تشكل مدونة سردية مهمة تنادد المدونات السردية في أحسن البلاد العربية بل تكاد تتقدمها لأنها شاملة على مناخ فني ممتاز، وشاملة على ما يختلج في وجدان الناس وهي تعمل على تجسيد وظيفية اجتماعية وسياسية وفنية في الوقت نفسه.

* ما أهم مراحل تطور القصة القصيرة العربية عامة والسورية خاصة منذ النشوء؟

** ترتبط نشأة القصة القصيرة العربية عامة والسورية خاصة، بعلاقتها بوجود الصحافة ولها علاقة بنشوء الأحزاب السياسية ونمو التيارات الفكرية والفلسفية بالبلاد العربية ولكن الأهم هي الصحافة التي عملت على تشجيع أهل السرد على كتابة القصص القصيرة من جهة وكتابة الحواريات والمسلسلات من جهة ثانية، وقد مرت القصة العربية في المراحل الأولى ربما كانت تحاكي القصة الغربية أو تحاكيها أو تقلدها ولكن في فترة قصيرة ما لبثت أن تقدمت وبدأ الكتاب والأدباء والقصاصون العرب يكتبون قصصاً عربية خالصة تحمل هموم المجتمع والذات العربية والهموم العربية، وترفع راية الفقراء والمهمشين ومنذ الأربعينيات تقريباً ومع نشوء دولة الاستقلال بدأت البلاد العربية تكتب القصة القصيرة في العالم العربي عامة والسوري خاصة، وتأخذ حضورها وتمايزها في مجال الكتابة الأدبية، مثلاً في مصر في تلك الآوانة "محمود تيمور، محمد تيمور، أمين يوسف غراب" ومثلها كان في لبنان وفلسطين وتشابهها في هذه المحاكاة أسماء أدبية كبيرة في سورية ولعل أهم ممن عملوا على القصة القصيرة "محمد النجار، وعلي خلقي، وعبد السلام العجيلي، وسعيد حورانية، وشوقي بغدادي، ونصر الدين البحرة، وزكريا تامر، وغادة السمان، وألفة الأدلبي، وكوليت خوري" وصولاً إلى الأجيال الجديدة إلى "حسن م يوسف، وليد معماري"، إلى الأجيال التي تكتب منذ عقدين من الزمن مثل "خطيب بدلة، نجم الدين السمان، فيصل خرتش"، وفي ظني أن مشهدية القصة القصيرة في سورية وعبر تجلياتها في كل المراحل كانت مشهديات رائعة بجمالياتها رائعة حتى بحمولاتها الاجتماعية والوظيفية.

* ما تجربة القاص والروائي حسن حميد في عالم الشتات؟

** أنا أتيت إلى كتابة القصة القصيرة متأخراً، وكنت قد تجاوزت المرحلة الجامعية وطالباً في الدراسات العليا عندما بدأت أنشر قصائدي أولاً ثم نصوصي القصصية في الصحف والمجلات الفلسطينية والسورية، كان من حظي أن وجدت قبولاً وتأييداً من النقاد والأدباء وأهل الرأي والمثقفين في سورية وهذا ما شجعني على الاستمرار في الكتابة ولم انشر من قصصي إلا في حوالي الثمانينيات أي بعد حوالي خمس إلى ست سنوات من الكتابة، والمعالجة القصصية والاجتهاد والحوار مع أهل التجارب، ونشرت في أواخر ١٩٨٣ أولى مجموعاتي "اثنا عشر برجاً لبرج البراجنة" وبعدها تلتها مجموعات قصصية عديدة، وحول تجربتي كاتب في الشتات فأنا حاولت أن أكتب عن الإنسان الفلسطيني المقهور والحالم وحاولت أن أجسد حكايات الجدات وأحلام الرجال والنساء في الاستشهاد والعودة وأحلام الناس وذلك بطي حالة الانتظار والعودة والقلق والخوف من المصائر الآتية التي يعيشها الفلسطيني والتي يتخوف منها الفلسطيني وعبرت عن مآلات وغايات المخيم في المنفى لأقدم التوجه فلسفي لمعاني البقاء والحذف والطي والتحييد ومحاولات فلسفية التي تنظر إلى المخيم بوصفه مكاناً مكروهاً تارة ومكاناً مقدساً يجمع الفلسطينيين في داخله من أجل أن يكونوا وحدة عضوية واحدة تبقى على انتظارها وقلقها من أجل العودة المأمولة إلى فلسطين.

* عرف حسن حميد في مجال النقد بكتابه "البقع الأرجوانية" أين أنت اليوم من آرائك النقدية؟

** كانت تجربة لي في النقد ولكنها متواضعة وحاولت فيها أن أقرأ مشروع أهم خمس تجارب أدبية في العالم فاخترت من كل لغة من لغات العالمية كاتباً له تجربة كبيرة وحضور ومهمة وله تأثير في المشهد الثقافي العالمي، فأخذت من اللغة الألمانية "كافكا" ومن اللغة الروسية "دستويفسكي" ومن اللغة الأسبانية "سرفانتس" ومن الفرنسية "مارسيل بروست" ومن اللغة الإنكليزية "جيمس جويس" وحاولت أن أقرأ هذه التجارب قراءة جديدة تخص أبناء الثقافة العربية لا قراءة تنحو النحو الذي قالت به مدونة النقد الغربية قرأت هذه التجارب عبر مراحلها المختلفة وعبر كتبها المختلفة أيضاً ووقفت عند جملة من الآراء حول جملة من هذه الأسماء والكتابات وأعدت هذه الكتابات إلى مرجعيتها وينابيعها ومصادرها وأظن أن هذا الكتاب كان كتاباً مهماً لأن الآراء فيه جديدة لم يسبق لأحد من كتاب النقد في البلاد العربية، أن استنبط أو استخرج مثل هذه الآراء التي استخرجها من تجارب "كافكا" و"دستويفسكي" و"سرفانتس" و"مارسيل بروست" و"جيمس جويس" وأنا على هذه الآراء لأن هذه الآراء غير قابلة للتغيير لسبب بسيط هي قراءة معمقة لتجارب هؤلاء الكتاب والأدباء وهي آتية من حياض تجاربهم أي إنني لم أتكلم على هواي بل إنني تحدثت من داخل التجربة الأدبية وليس من خارجها وعملت على المنهج التكاملي بحيث جعلت حيوات هؤلاء وجعلت نشاطهم الثقافي في كتلة ومنتجهم الثقافي في كتلة ومزجت ما بين الكتلتين لاستخلاص هذه الآراء لأن الكثير من جوانب الحياة والحراك الثقافي الذي عاشه هؤلاء الكتاب يفسر الكثير من الأفكار الرابخة والموجودة داخل نصوصهم الأدبية والتي شكلت العلامات الأبرز لتجاربهم الأدبية.

* ما حالة النقد في الساحة الثقافة العربية؟

** أي كاتب دائماً يتطلع إلى مرآة النقد كي يرى صورة ما كتبه وصورة الأدوار التي حاول أن يلعبها داخل نصه الأدبي، النقد في البلاد العربية أقول عنه ويقال عنه إنه في حال ضعف وفي حال سبات وغيبوبة ولكن نحن بحاجة إلى النقد ونبحث عن الناقد وأنا أعتقد بأن ضعف التأثير النقدي هو الذي يؤدي في هذه الآونة وربما في كل الأزمنة السابقة يؤدي إلى ترك الحبل على الغارب الأمر الذي يفسح المجال لظهور كتابات هشة ورخوة ومطفأة لأن النقد سلطة وهذه السلطة هي أشبه بالقانون والقانون يمنع المخالفات ولكن وللأسف الشديد إرادة النقد وذراع النقد في حالة ضعف وارتخاء لذلك نرى الكتابات الضريرة تطالعنا في الصحف ومواقع الانترنت والإذاعات ومنابر النشر المختلفة وخصوصاً في الأمسيات الأدبية إن حضور قوة النقد وحضور جمالية النقد هو حضور لدوره بلجم مثل هذه الكتابات الرخوة والهشة الخفيفة وعدم اقتراف خطيئة الاستسهال في الكتابة ودخول حرم الكتابة أو دخول الأمكنة النبيلة للكتابة وهذا الأمر لا يمنع أن أقول إن نقاداً كباراً مثل "فيصل دراج، محمد شاهين، جابر عصفور، صلاح فضل، حنا عبود، سمر روحي فيصل، إبراهيم خليل، خليل موسى...." يقومون بأدوار نقدية مهمة تعمل على حجب هذا الشيء أولاً بحجب الكتابات الباردة وانتباه نحو الكتابات المهمة سواء كانت كتابات مفردة أو جمعية تتشكل وتصبح على شكل تجارب.

* هل هناك دراسات وبحوث حول نظريات النقد العربية وهل يوجد نظرية نقد عربية؟

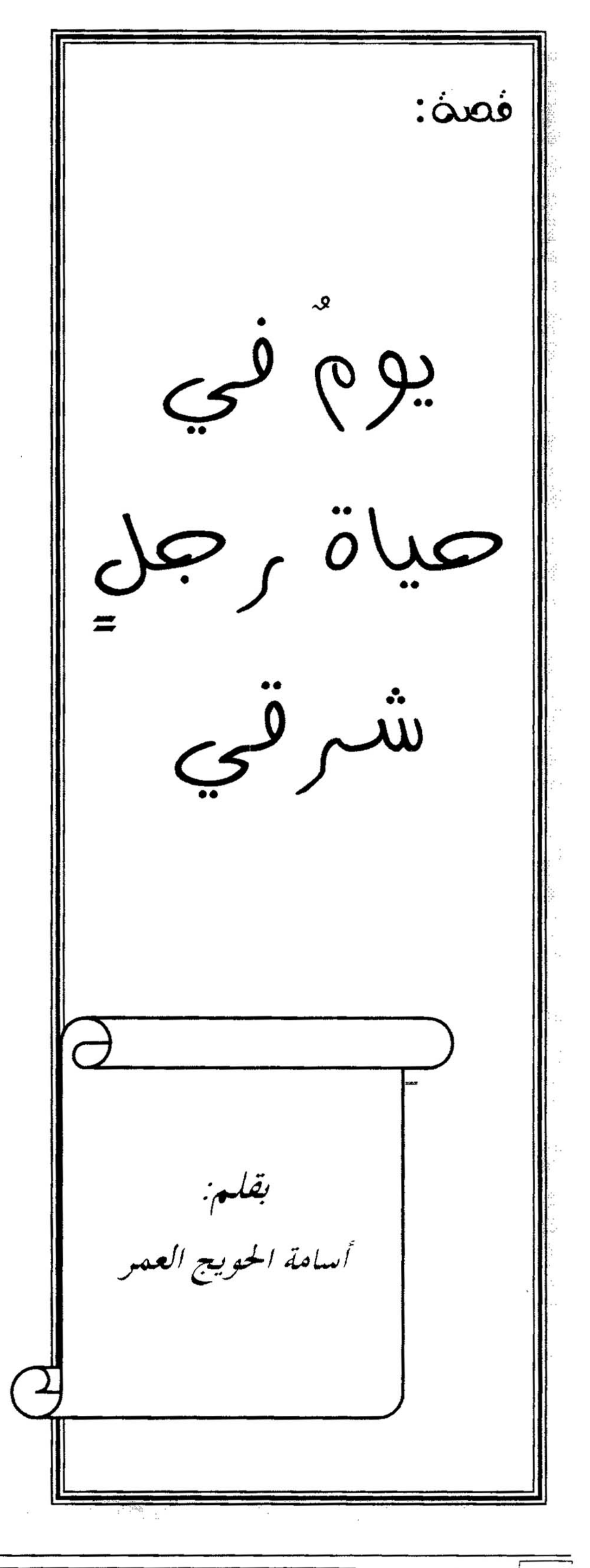
** الكتابة في مجال النقد كثيرة ومحاولة الكتاب والنقاد العرب والمفكرين العرب أيضاً هي محاولات جادة لما يسمى بنظرية نقد عربية ولكن هذه المحاولات جميعها لم تسفر عن بيان وخصائص وصفات مآلات هذه

النظرية العربية للنقد، هناك تلمسات حاول أن يعمل عليها الدكتور "عبد السلام المسدي" محاولات يعمل عليها الدكتور "جعفر دك الباب" وآخرون من أجل تمييز نظرية عربية خاصة بالنقد عن غيرها من التجارب أو المشاريع النقدية الأخرى والتجارب النقدية والنظريات الأخرى التي عرفها الغرب أو التي عرفتها بلاد مثل أفريقيا مثلاً أو الهند أو شرق آسيا أعتقد بأن المحاولات جارية لتفعيل مثل هذا الأمر لاستخلاص السمات والصفات الخاصة بنظرية نقدية عربية ولكن الأمر فيما أظن عصي على اكتمال ذلك لأن المناهج والمصطلحات النقديو ومعطيات النقد بشكل عام وللأسف الشديد تأتي من قنوات غربية ولذلك لابد على مدونة النقد العربي من أن تتبع مصدرية وينابيع هذه النظريات النقدية الغربية من أجل مماشاة العصر ومواكبة التطورات الجديدة ولكن هذا لا يمنعنا من القول بأن لدى العرب مدونة نقدية مهمة قد يكون "ابن جني والجرجاني" على رأسها أو في طليعة من عملوا عليها وأن لدينا التفاتات نقدية باهرة موجودة بين تضاعيف الكتب الثقافية الأدبية والعربية، وأنا أقول: (إن الآخرين من البلاد الغربية كان لديهم مثلما كان لدينا "ابن جني والجرجاني" ولكنهم تطوروا فصار لديهم "ديدوروف" و"رولمبارت" و"جرار جنيت" و"جان كوهين" الخ من الأسماء الموجودة والفاعلة في الحياة النقدية الغربية).

* مؤسسة اتحاد الكتاب العرب وأنت عضو المكتب التنفيذي فيها ما رأيك بهذه المؤسسة؟

** مؤسسة اتحاد الكتاب العرب مشروع ثقافي مهم منذ أواخر الستينيات وحتى يومنا الراهن وهو يعمل على تفعيل وتثمير الجانب الثقافي والفكري والإبداعي عند العرب، وأنا في ظني منزل المثقفين والمبدعين وأهل الرأي في سورية ومن بين اتحاد الكتاب العرب قامات أدبية كبيرة وأصحاب تجارب كبيرة وله أدوار في احتضان الأجيال الجديدة وله أدوار في طباعة هذه الكتب وأنا من خلال خبرتي ومعرفتي في الروابط والاتحادات والأسر الأدبية العربية لا يوجد في البلاد العربية كلها أي اتحاد أو رابطة أو أسرة أدبية مماثلة فيما يعطيه اتحاد الكتاب العرب أو فيما يقوم به من أدوار ذلك لأن اتحاد الكتاب العرب مؤسسة ثقافية متينة في تنظيمها وبنيتها الإدارية وأيضاً تحاول دائماً أن تضايف الكثير من أجل خدمة الأدباء والكتاب الذين انتموا إلى هذه الأسرة انتساباً للأدب وللثقافة والمعرفة وهو يحاول رفد التجارب القديمة بالتجارب الأدبية الطالعة لكي تعيش في هذا المناخ وللأجيال الأدبية كي يأخذ بعضها من بعض وأعتقد أن ما ينشره اتحاد الكتاب العرب وما يقوم به من جهد والمساهرة الطويلة لمعرفة أحوال الأدباء الاجتماعية وتقصي رغباتهم وميولهم وطموحاتهم أعتقد أن هذا عمل نقابي شديد الأهمية قد لا يتوافر في كثير من البلاد العربية.

يذكر أن "حسن حميد" حصل على شهادة دكتوراه من الجامعة اللبنانية بعنوان "الذهنية العربية، الثوابت، المتحولات" وهو خريج جامعة دمشق علم الاجتماع وخريج الجامعة اللبنانية باللغة العربية وحالياً عضو المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب، وكان رئيس تحرير الأسبوع الأدبي والموقف الأدبي لعدة سنوات، صدر له خمس عشرة مجموعة قصصية وست روايات وأربعة كتب في الدراسات وحصل على عدة جوائز بالرواية وهو مشارك نشيط في المشهد الثقافي السوري والعربي.



استيقظ فريد مبهوتاً على صوتِ انفجار لغم الكابوس. اعتدل في جلسته وهو يلهث، كان العرقُ يتصبَّبُ منه بغزارة، الكابوس نفسُهُ يتكررْ منذ فترةٍ طويلة: لقد تعبتُ يا إلهي.. تعبت.

قال بصوتٍ شديد الوهن، فرك عينيه ثم نهض من الفراش بتثاقل مُتوجِّهاً إلى الحمام لغسل وجهه وحلاقة ذقنه التي أهملها مدة ثلاثة أيام.

ارتدى ثيابه وانتعل حذاءه بهدوءٍ وتوجَّه إلى الباب وهو يتوجَّسُ خيفةً، كانتْ طريقُهُ إلى عمله طويلةً بعضَ الشيء وشبهَ خالية من المارة.

بعد أن قطع مسافةً قصيرةً سمع فجأةً وقع خطواتٍ تسيرُ خلفه، تسارعتْ نبضاتُ قلبه وامتقع لونه، فبدأ يحثَّ الخطا دون أن يجرؤ على الالتفات إلى الخلف. خطوات يعرفها تماماً تُطاردُهُ في الواقع والخيال، حَوَّلَتْ أحلامَهُ إلى شياطينَ مسعورة أقضَّتْ مضجعهُ وحرمته راحة البال، وَقعُها على أديم الأرض كوقع أقدام القدر الغاشم.

لم يجرؤ على تحريك رقبته، طرقاتها الواثقة تنقرُ جذورَ أعصابه. تزدادُ قسوةً بازدياد اقتراب الخطوات، لكنه استجمع شجاعته المتناثرة في شتى الأنحاء وكَثَّفَها في نقطةٍ واحدة وسط قلبه واستدار إلى الخلف بحركةٍ سريعة وصاح في الفتاة العشرينية قائلاً:

- ألا تخجلين من نفسك؟!

تابعتِ الفتاةُ سيرها وهي تنظرُ إليه بإعجابٍ من رأسه حتى أخمص قدميه، ثم تجاوزته وهي تتبختر في مشيتها مُخلِّفةً وراءَها رائحة عطر أخّاذ.

عندما وصل إلى مقر عمله شعر بشيءٍ من الطمأنينة المشوبة بالحذر، جلس على الكرسي خلف طاولته التي تراكمت فوقها الأضابير

والأوراق المتناثرة كأفكاره، طلب كأساً كبيرةً من الشاي، حرَّك الكرسي إلى الخلف وأسند رأسَهُ إلى الجدار، أشعل سيجارةً سحب منها نفساً عميقاً كأحزانه، ثم نفثَ خيوطاً متشابكة مُتحركة ارتفعت إلى الأعلى، شعر بنظراتٍ تنبُضُ بحرارة الحياة تنهمرُ فوق أنحاء مُتفرقة من جسده.

كانتْ تتناثر عليه بازديادٍ مُطّرد، سميحة زميلتُهُ في الغرفة والتي لم تتجاوز الثلاثين من العمر، تُعبِّرُ عن إعجابها به منذ زمنٍ طويل. لكنها تمادتْ كثيراً في الآونة الأخيرة، فأصبحت تنظرُ إليه نظراتٍ صريحة ومباشرة، الأمر الذي أقلقه وجعله في حيرةٍ من أمره.

وما زاد في الطين بلة أنها تعمدتْ إعطاءه بعض الأوراق التي قالت إنه تأخر في مراجعتها، فمسحتْ كتفه بيدها وهي تنظرُ إليه بعينين تتلظيان في جحيم الشهوة، فهَبَّ على الفور وهو يقولُ بصوتٍ مُتهدِّج:

- سأتقدمُ بشكوى ضدك بتهمة التحرش الجنسي!

امتقع وجهُ سميحة.. فتوسَّلتْ إليه ألاّ يفعل قائلة:

- سامحني أرجوك.. أنتَ تعلمُ ما هي العقوبة التي يُمكنُ أن أتعرضَ لها، أعِدُكَ بألاّ أتحرشَ بك مرةً أخرى!

وجلستْ على أقرب كرسي وأجهشتْ في البكاء، قال فريد بحدَة:

- هل تُقسمين بشرفك؟

أجابتْ بصوتٍ ملتاع:

- أقسمُ بشرفي!

عاد فريد وجلس على الكرسي خلف مكتبه محتقناً مرتعشاً. ثم استأنف عمله بعدما وُلِدَ هدوءٌ محاصرٌ بالألغام ولادةً عسيرة. بينما كانت سميحة تختلسُ النظر إليه من بين أكوام الأضابير وجمرات الشهوة لا تزالُ تنبضُ في عينيها.

بعد انتهاء ساعات الدوام الرسمي، عرج على إحدى البقاليات واشترى أوقية فستق وبزر، ثم انطلق مُيمِّماً شطر الحديقة العامة، جلس على إحدى الكراسي المواجهة لبحيرة صغيرة تسبحُ فيها ثلاث بطات.

بدأ يأكلُ ببطء وهو يراقبُ انزلاق البط على سطح المياه، بعد قليل جاءت امرأةٌ في الأربعينات من عمرها، جلست على كرسي يقع قبالتَهُ، تَوجَّسَ فريد خيفةً مُفكِّراً في الخطوة التالية التي يمكن أن تقوم بها تلك المرأة، فأدار وجهه إلى الجهة الأخرى مُتصنِّعاً اللامبالاة، كانت بالغة التبرُّج، نهدان بارزان مِقدامان، شفتان مُكتنزتان بآلاف القصص الحمراء، طلاءُ أظافر يماثل لون الشفتين، ما إن اعتدلتْ في جلستها حتى وضعتْ ساقاً على ساق فارتفعتْ تنورتها مُبرزةً فخذين أملسين شديدي البياض، وبدأت تنظرْ إلى فريد مباشرةً متأملةً كُلَّ جزءٍ من جسدهِ بثقةٍ تامة والابتسامة الواسعة تعلو وجهها.

تسارعت طرقاتُ قلبه، لكنه تابع التهام البزر والفستق دون أن يجروْ إلى النظر إليها، كان يشعر بأنَ نظراتها عبارةٌ عن أشعة ليزر تخترقُ كُلَّ خليةٍ من خلايا جسدهِ لتحرقها وتذروها رماداً، فكَّر في الحوادث المأساوية التي تعرض لها عددٌ من أصدقائه وأقربائه منذ أن بدأ يُدرك طبيعة المجتمع الظالم الذي يعيشُ فيه.

تذكر حادثة الاغتصاب التي تعرض لها رئيف زميله في الدراسة الثانوية على يد ثلاث فتيات في أحد الأزقة الضيقة لدى عودته فجراً من سهرةٍ في

منزل أحد الأصدقاء، تذكر فارس زميله في الجامعة الذي كاد أن يفقد أعزَّ ما يملك على يد إحدى النساء المتسكعات في ساعةٍ متأخرةٍ من الليل، لولا تدخُّل إحدى نساء الأمن في اللحظة الأخيرة، وغيرها الكثير.. فضلاً عن الأخبار المأساوية التي يقرأها بين الفينة والأخرى في صفحات الحوادث عن الاعتداءات التي يتعرضُ لها الشبان والرجال وحتى بعض العجائز على أيدي الفتيات والنساء!

وما يُضاعفُ من القلق ازدياد نسبة الاعتداءات في السنوات الأخيرة.

تذكر أيضاً أنه منذ أن شَبَّ عن الطوق وهو لا يجرؤ على البقاء خارج المنزل بعد الساعة الثامنة مساءً! حتى في أماسي الصيف التي يحلو فيها السهر، مثله مثل الغالبية العظمى من أقرانه الذكور! ما عدا القلة القليلة التي يقتضي منها عملها البقاء خارج المنزل حتى ساعةٍ متأخرةٍ من الليل..

تذكر الكثير من الحوادث المأساوية التي تتحدثُ بصوتٍ عالٍ ومرتجف عن الاضطهاد الذي يتعرض له الرجل على يد بنات حواء. لكنَّ أفكارَهُ حلقتْ هاربة كطيورٍ أجفلتها طلقاتُ رصاص الصياد، عندما لمح امرأةً شابة تقتربُ من تلك التي تجلسُ قبالتهُ، لتجلس بالقرب منها وتبدأ بالضحك والمزاح بصوتٍ مرتفع، حتى إذا ما وقعتْ عيناها عليه فجأةً تأملته مليّاً ثم قالت لصديقتها بصوتٍ يفيضُ جرأةً:

- إنه شابٌ وسيم.. ألم تتمكني من اصطيادِهِ بعد؟

أجابتها صديقتُها:

- أحاولُ منذ مدة.. إنه خجولٌ جداً.. لكنني لن أستسلم.. هذا النوع من الشبان يستهويني كثيراً.

ثم ضحكتْ ضحكة ماجنة ارتعدتْ لها أوصالُ فريد، شعر بأنه على وشك الوقوع في فخٍّ قوامه زنزانة من الرعب لا نوافذ فيها، فاستجمع قواه ونهض وسار بخطاً بذل جهدهُ لتبدوَ هادئة واثقة. لكنَّ صوتَ المرأة التي جاءتْ متأخرةً عاجلهُ بطلقٍ ناريٍّ انطلق من لسانها وهي تقولُ بصوتٍ ممطوط:

- إلى أين أيُّها الفاتن؟ نريد أن نتعرَّفَ؟!

وتابعت صديقتُها قائلة:

- لقد نسيتَ كيسَ الموالح!

ثم لعلع برقُ ضحكتها الماجنة تَبعَهُ رعدٌ موغلٌ في الوحشية وجد ضالتهُ في الغيوم المتلبّدة داخل قلبه، لم يدر لماذا شعر بأنه وحيدٌ تماماً.. وحيدٌ وضعيف إلى درجة الإنهاك الشديد.

عندما وصل إلى المنزل كانتِ الساعة قد قاربت الثامنة مساءً.

دلف إلى غرفته وخلع ثيابه بيدين واهنتين، ارتدى ملابس النوم بعدما أغلق النافذة جيداً كي لا يكون فيلماً سينمائياً مُشوِّقاً لبنات الجيران كما يحدث في كثيرٍ من الأحيان.

استلقى على السرير، تكوَّرَ على نفسه كجنينٍ نسيَ أنهُ وُلِدَ منذ سنواتٍ طويلة، طفرتْ من عينه دمعة حرّى وهو يُفكِّرُ في القهر الذي يتعرضُ له الذكر في المجتمع الأنثوي!!.



بيادر عشق

حسان الصاري

لأنــك حلمــيَ الآتــي عــذاباتي.. هنـاءاتي
رحيلــي عـبر أوردتــي ضـياعي.. جمـر آهـاتي
ونــشيدي إن أردت البــوح أخبــاري نبــوءاتي
أسـافر في مــدى عينيــك أقطــع حبـل مرسـاتي
شــراعي همــس أغنيــة وبحــري فــيض دمعـاتي
وليلــي شــعرك الغــافي أبعثــر فيــه نجمــاتي
وبــدري غـاب مــن زمــن ووجهــك بــدر ليلاتــي

*　　*　　*

أغــني تخــشع الــدنيا علــى ترجيــع أنّـاتي
وأصــمت تــسقط الأقمــار تــسكن دفء راحــاتي
أهدهـــدها بقافيـــة وأمطرهـــا.. بقبلاتـــي
وأســقيها سـلاف الحــب مــن دنــي وكاسـاتي
وأســكنها شــغاف القلــب في ذرات ذراتـــي
وأحميهــا بهــدب العــين أدعوهــا حبيبــاتي

*　　*　　*

هــي الباقي مــن الــدنيا هــي الماضــي هــي الآتــي








لأنــي صــغت عالمهــا فنونــاً مــن صــباباتي
تركــت يــدي تبــدعها جنونــاً مــن غوايــاتي
فــبعض صــنع خالقهــا وبعــض صــنع لــذاتي
وبعــض وفــق مــا تملــي علــى الأيــام أوقــاتي

* * *

فأحيانــاً أشــكلها أزاهــيراً.. بجنــاتي
وأحيانــاً عــصافيراً تــسافر في مــداراتي
تحــوم حــول مملكــتي تنقــر بعــض حبــاتي
وتــترك بيــدري يــشكو ضــياعي وانكــساراتي

* * *

وأحيانــاً ملائكــة تــردد طهــر دعــواتي
تــدف فتغــرق الأرجــاء في دنيــا ابتهــالاتي
تــسابيح وأوراد صــداها حــبي العــاتي

* * *

رأيتــك قبــل أن تــأتي رسمتــك في خيــالاتي
صــنعتك مــن نــسيج الــوهم أمطــاراً لغيمــاتي
وجئــت فكــذبت عــيني ظنــوني وافتراءاتــي
لأنــك فــوق مــا رســمت تهــاويم اشــتهاءاتي
رسمتــك في حنايــا الــروح ثــم كــسرت فرشــاتي




الصورة الفنيّة عند الشاعر حسن النيفي في ديوانيه رماد السنين مرافئ الروح

بقلم:
سليمان مصطفى سليمان

عندما تريد الإقدام على دراسة أديب كبير مثل الشاعر حسن النيفي فإنك تتردّد لاشكّ لأنّك تخوض مغامرة قابلة للنجاح بنسب ضئيلة، فهذا الشاعر والناقد والباحث المطلع الذي غاص في البحث والتمحيص حتى ملك زمام الشعر، فانقادت له الكلمات منصاعة طوع إرادتها، وهو الناقد الحصيف الذي خبر الشعر العربيّ واطلع على كتب النقد فيه، وقرأ التراث الإسلاميّ فضلا عن فهمه للقرآن الكريم والسنة المطهَرة.

فقرّرت أن أخوض غمار هذه التجربة بعد قراءتي المتكرّرة لديوانَيْه اللذين وقعا تحت يديّ، وبعد الاطلاع على مقدّمة الديوانين انبهرت قبل الاطلاع على أشعارهما، فقد قدّم النيفيّ لديوانيه "رماد السنين" بخطّ يده، متخذاً وعداً ما ظننت أنه سيخلفه في متن الديوان.

لقد تحدّث بصرامة وعمق جعلني أضع مخططات عدّة لدراستي المتواضعة هذه، وبعد أن اطلعت على مقدّمة الديوان الثاني " مرافئ الروح" التي قام بكتابتها الناقد الدكتور عبد السلام الراغب رأيتني ودون سابق إنذار أضع في ذهني دراسة الصورة عند النيفيّ متأثرا بالدكتور عبد السلام الراغب الذي أصدر كتابين في هذا الصدد، وهما: (وظيفة الصورة الفنيّة في القرآن الكريم – الصورة الفنيّة في شعر علي بن الجهم).

وقبل أن أسهب في الحديث عن الصورة عند النيفي وددت أن أقدّم لمحة موجزة عمّا جاء في الديوانين، فالنيفيّ – وبحق – علم من أعلام الشعر في العصر الحديث، وبالرغم من أنّه مازال في ريعان الشباب، فقد خبر الحياة وعاش معتركاتها، يجمع في شعره الفلسفة – وأعني فلسفة الحزن – والتاريخ، والعلم، فكيف السبيل إلى إخمال ذكر شاعر مثل النيفيّ؟

وإذا لم يكن النيفيّ ذا حظ من إشاعة الذكر، واشتهار الاسم – كما ينبغي – وهذا الأمر تقصير منّا- إلا أنّه لا يغالب وأسباب حياته غير خفيّة، معروفة لمن يتبحّر في قراءة أشعاره.

وأستطيع القول بأنّ ما أتوقع أن يكون سبباً في شهرته في قابل الأيّام هو طبعه العربيّ؛ هذا الطبع كان سبباً رئيساً في شهرة المتنبّي من قبله لأنّه أعانه على تمثيل أبناء قومه.

وقد أعينت السليقة لدى النيفيّ بمدد واف من الخبرة في الحياة، لأنّه مطلع - فيما أعتقد وأجزم - على حياة المبدعين والمخلصين، فالشعر في ديوانه شعر سليقة مرصود في ذهن متوقّد يتفتح لكلّ ما حوله، فقد تناول الصورة - وأعني صورة الحياة - تناولاً يختلف عن الكثيرين، فربّما تناولها غيره في تهويل متواتر لا يدلّ على شعور صحيح بتلك الصورة، ولا على علم دقيق بما لها من خصائص التكوين، وملامح الطباع، أمّا النيفيّ فقد عرف من أين تؤكل الكتف؟ فوظفها في سياقها الصحيح، للتعبير عن فكرة أرادها أو رسالة موجّهة إلى أصحاب العقول الثاقبة التي تقرأ ما بعد السطور، وتغور في جوف القصيدة لتعلم حقائق قائلها.

التعريف بالشاعر حسن النيفيّ

هو من شعراء منبج المعروفين ، ونقّادها المبدعين ، ولد في مدينة منبج عام /١٩٦٣/ ونشأ وترعرع فيها ، درس المرحلة الابتدائيّة والإعداديّة والثانويّة في مدارس منبج ثم انتقل إلى حلب ليدرس في جامعاتها في كليّة الآداب - قسم اللغة العربية وفيها بدأ ينضج أدبه وفكره .

- أصدر عام ١٩٨٦ ديوانه الأول وهو بعنوان" هواجس وأشواق " وشارك في العديد من النشاطات الثقافية في الجامعة وخارجها .

- أتمّ تعليمه الجامعيّ وتخرّج عام /٢٠٠٣/م في جامعة حلب.

- حصل على الجائزة الثانية في مسابقة الشاعر عمر أبي ريشة في محافظة إدلب عام /٢٠٠٣/ م

- يكتب الدراسات النقديّة ، وينشر نتاجه الأدبي في منابر عدّة منها: (الموقف الأدبي - الأسبوع الأدبي - ملحق الثورة الثقافي - صحيفة تشرين).

- أصدر ديوانَيْن بعد ديوانه الأول وهما بعنوان "رماد السنين " صادر عن دار الوعي العربي بحلب عام/٢٠٠٤ / م

- مرافئ الروح صادر عن دار اليمان عام / ٢٠١٠ /م.

الصورة الفنية عند حسن النيفيّ

آ - الصورة وتفسيماتها قديماً وحديثاً :

١- في القديم: تأثّر النقد العربيّ القديم بآراء الفلاسفة والمتكلّمين الذين قللوا من قيمة الخيال وفرضوا رقابة العقل عليه ، ومنعه من تحسين القبح أو تقبيح الحسن . ولم ترد الصورة إلا في ثنايا دراساتهم لأسلوب القرآن ، ونقدهم الشعر ، أو دراستهم لوجوه البلاغة . إنّ مفهوم الصورة عند العرب المسلمين تأثر بفلسفة أرسطو فقد عرف العرب بداية الصورة بمعناها الفلسفيّ فهي الشكل.

ويعد الجاحظ أول من لفت الانتباه إلى الصورة الشعرية بقوله:) فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير)[1]

وجاء قدامة بن جعفر ورسخ الاتجاه الشكليّ في فهم الصورة متأثراً بفلسفة اليونان وفعلها بين الصور ة والهيولى ، فالصورة بمفهومه هي الشكل أو الهيئة الخارجية، ويأتي الرماني ليؤكد الناحية الشكليّة أو الحسيّة في الصورة فهي عنده تنقل المعنى المجرد إلى الحسّ العينيّ ، فالرماني طوّر فكرة التصوير الشعري عند الجاحظ وربطها بالحسّ البصريّ، وهذه الصورة البصريّة ويمكن إرجاع الوجوه إلى وجهين هما: تجسيد المعنوي في صورة حسيّة ، والانتقال من صورة حسيّة إلى صورة حسيّة أكثر منها وضوحاً . وقد قصر العسكريّ الصورة من خلال مفهومها الشكليّ والجزئيّ على الاستعارة والتشبيه، واكتفى بربطها بالجانب الحسيّ البصريّ لكونه معيار الجمال في الصورة عنده،

وهذا الاتجاه الشكليّ يرجع أساساً إلى قضيّة الصورة وهيولاها في الفلسفة اليونانيّة .

أمّا الجرجانيّ فإنّ الصورة لديه هي الصياغة، والصياغة هي الصورة فهما وجهان لشيء واحد (فالقول على التشبيه والتمثيل والاستعارة) [٢]

والصورة عنده إمّا أن تكون ذهنية يقوم العقل بتشكيلها وإمّا أن تكون حسيّة بأنواعها اللونية والذوقية واللمسيّة والصوتية) . [٣]

وقد سار الزمخشري على طريقة الجرجاني واستخدم مصطلحاته في التصوير والتمثيل والتخييل فالصورة عنده: (إبراز المعاني الذهنية لصورة حسيّة)

ويلحّ الزمخشريّ في تفسيره على الصورة البصريّة . أمّا حازم القرطاجيّ فقد رأى أنّ الصورة الفنيّة هي استعادة لمدرك حسيّ بعد غيابه إذ المعاني من العالم المحسوس ، تتكون لها صوراً ذهنيّة في المخيلة ، ثمّ تأتي الصورة الفنية ، فتحرّك هذه الصورة الذهنيّة، وتستثيرها بعد غياب المدرك الحسيّ عنها. وهكذا انتهى مفهوم الصورة عند المتأخرين إلى نوع من المجازات أو لتشبيهات أو الاستعارات المركبّة .

٢ــ في الحديث: لقد عدّها الدكتور مصطفى ناصف فوق المنطق: (فالصورة منهج فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء). [٤]

فالصورة هي لغة الحواس ، والشعور لغة الفكر فهي تصوّر الأفكار المجرّدة ، والحالات النفسية والمشاعر الإنسانيّة.

وقد قسّمت الصورة في العصر الحديث إلى بصريّة، وسمعيّة، وشميّة، وذوقيّة، ولمسيّة؛ وهذا الرأي يجعل الصورة حسيّة، وتصبح بمفهومها التفصيليّ (تركيبة عقليّة تحدث بالتناسب أو بالمقارنة). [٥]

فمن الذهن والحسّ والشعور تتكوّن الصورة، فالصورة بنية نامية في العمل الفنيّ، فالتصوّر إذن: (استحضار صورة المدركات الحسيّة عند غيبتها عن الحواس من غير تصرّف فيها بزيادة أو نقص أو تغيير أو تبديل). [٦]

ويقول الدكتور إحسان عبّاس: "إنّها خلق جديد لعلاقات جديدة " [٧]

فأساس الصورة هو الخيال، وفاعليّة الخيال قد تتمثّل في الأنواع البلاغيّة أو غيرها، وهو سمة إبداع الشاعر، فالصورة مرتبطة بالخيال لا بأنواع البلاغة فقط، فحيثما وجد الخيال وجدت الصورة. أو أنّ الصورة هي الخيال، والخيال هو الصورة.

ويصحّ أن نقول: إنّ الصورة في رأي القدماء صورة جزئيّة مرتبطة بالبيت أو الجملة، ومحصورة في البلاغة كما أنّها مفصولة عن فكرتها تعرض للشرح والتوضيح أو التزيين أو التقبيح أو المبالغة أو الإقناع، بينما في المفهوم الحديث فالصورة كليّة نامية، تشمل القصيدة كلّها لاتنفصل عن فكرتها بقصد التزيين، وإنّما هي نامية بنموّها في العمل الأدبيّ. [٨]

ب- أشكال الصورة الفنية عند النيفيّ:

لاشكّ في أنّ القارئ لديواني الشاعر حسن النيفي يدرك تماماً مدى مقدرته على امتلاك قوّة التعبير بالتصوير التي قلّما نجدها عند معاصريه أو حتى عند شعراء سبقوه، لأنّ النيفيّ جعلني أستحضر صورة الشاعر أبي ريشة؛ ذلك الفنّان الذي عبّر بالتصوير ولاسيّما أنّني تصفّحت الأطروحة التي تناولت هذا الجانب؛ وهي الصورة الفنيّة في شعر عمر أبي ريشة للباحث محمّد حمّامي؛ هذا الأمر دفعني لإعادة قراءة الديوانين اللذين ذخرا بهذا التصوير؛ إذ تعدّدت أشكال الصورة عند النيفيّ، فمن لونيّة إلى حركيّة، شميّة.... ذوقيّة... بصريّة... لمسيّة....ذهنيّة، وقد تتداخل الصورة الواحدة بين الذهنيّة وغيرها من جزئيّات الصورة الفنيّة.

ولعلّ الصورة الحركيّة؛ هي الصورة الأكثر بروزاً في ديواني النيفيّ، فقد وردت في " رماد السنين" مرّات عدّة في قصائد مختلفة. تعال معي أيّها القارئ الكريم لتتفحّص بنفسك هذا التصوير الدّال على حسّ النيفيّ المرهف في تناول القضايا الفكريّة، ففي قصيدته " عناق" يقول:

عــــانقي يـــــا روح أطيـــــاف المنـــــي
واســــبحي تيهـــا بـــأمواج الــــسنا (٩)

فالنيفيّ يلجأ إلى التصوير الحركـي مطالبـاً روحه أن تعانق أطياف المنى، إذ جاء بكلمة أطياف بصيغة جمع التكسير، ولم يقل "طيف المنى" إذ أصرّ على "أطياف" لأنّ أحلامه وطموحاته لاتحدّها حدود، والدليل على ذلك أنّ مفردة المنى جاءت معرّفة بأل الدالة على استغراق الأماني الماديّة والمعنويّة الموجودة في الحياة.

والنيفيّ يصل بين الشطرين عبر الواو العاطفة لوجود توازن بين صيغتي الأمر " عانقي – اسبحي" فقد قدّم صورة المعانقة الحركيّة ؛ هذا التقديم لم يأت عبثاً بل جاء نتيجة لذوق النيفي الرفيع في رسم ملامح التصوير لديه وإن كان متأثرا بأبي ريشة في قوله:

يـــا عـــروس المجـــد تيهـــي واســـحبي
فـــي مغانينـــا ذيـــول الـــشهب

فإنه يختلف عن أبي ريشة في طريقة طرح الصورة من خلال الجوّ؛ فحركة التيه عند أبي ريشة مرتبطة بأرض الوطن التي فرحت بعيد الجلاء، على حين أنّ النيفيّ جعل التيه مقترناً بالسباحة المرتبطة بأمواج البحر النيّرة.

وكلا الروحين متفائلتان لأنّ النور منبثق من مفردة " الشهب – السنا " عند الشاعرين.

والنيفيّ فنّان بارع في صياغة الصورة الحركيّة ولاسيّما صورة " عسعس الحزن " في قصيدته " عناق" إذ يقول:

واعبـــري مـــن زفـــرة الجـــرح إذا
عـــسعس الحـــزن بآفـــاق الـــدنا (١٠)

فهو لم يقتصر في التصوير الحركي على معانقة الروح لأطياف المنى وسباحتها على أمواج السنا، بل يطالبها بأن تعبر عن زفرة الجرح عند تكثيف الحزن " عسعس الحزن" وينتشر بأرجاء المعمورة، فعسعسة الحزن صورة حركيّة تجعلنا نتخيّل كيفيّة الحزن لأنّ مفردة " عسعس" بصوت لفظها توحي بالكآبة؛ هذه المفردة مستقاة من كتاب الله عزّ وجلّ في قوله تعالى: " والليل إذا عسعس...."، والشاعر النيفيّ لم يصرّ على استخدام هذه المفردة بل جعلها عنواناً لنصّ " هكذا عسعس الليل" فإن كان قد قرن مفردة عسعس بالحزن في قصيدة عناق فإنه يستقيها بالطريقة التي وردت فيها بالقرآن الكريم " عسعس الليل " وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على تأثّره بصور القرآن ، فصورة عسعس الليل هي صورة حركيّة سمعيّة توحي بالتفاؤل وينبثق عنها اللون الأسود المرتبط بحالة الشاعر النفسيّة في قوله مفسرا العنوان:

جـنّ الظـلام فـلا نجـم يبـين لنـا
ومـا تـدفّق فـي ذا الليـل ومضى سنا(١١)

فالنيفيّ يحلل عنوان نصّه بصورة جديدة مصرّاً على سوداوية الصورة التي تعكس حالته الكئيبة الحزينه من الواقع المرير الذي عانى منه و تعاني منه أمتّه ، وصحيح أنّه سوداويّ في هذا الموقف ، ولكنّه يريد الطرف النقيض ألا وهو النور والتفاؤل بالجيل الذي نلمحه في نصّه وكأني به ممتثلا لمقوله من قلب الحزن يولد الفرح .

والنيفي يلحّ على تشاؤمه وكآبته عبر صورة أخرى تظهر بجلاء هذا التشاؤم في النصّ ذاته:

أجـاذب الحـزن محمـوم الفـؤاد كمـا
تجـاذب العـين مـن تسهيدها الوسـنا(١٢)

فالحركة بادية في الصورة لأنّ الفعل " أجاذب يدل على المشاركة بين شخصين كما أنّ كلمة الحزن توحي بألم يعيشه الشاعر مرتبط بحالة جنون الظلام في الصورة السابقة فالحزن يوحي بالسواد والأمل المعلّق بالظلام ، وهو أرق يوضح أرقه وتعبه فقد جفاه النوم الذي جفا أبا فراس الحمداني عندما كان في سجنه فأبدع

الروميات لأنّ المعاناة الحقيقية هي التي تنتج شعراً خالداً.

ومن صور النيفي الحركيّة صورة " عرائس الفجر" في القصيدة نفسها، ها هو يقول:

عرائس الفجر أطياف يعابثها
نفح الصباح فيلوي قدّها اللدنا[١٣]

هذه الصورة التي تجعل المتلقي يتخيّل مع الشاعر طموحه وتفاؤله بزفاف المتحرّرين، وهم يخرجون ويولدون من جديد بعد أن كانوا في غياهب الظلام ، لقد بزغ صبح زفتهم لأنّهم طامحون يحلمون بها والرائحة الزكية تنبعث من قامتهم تحكي شموخهم وأصالة نضالهم.

والشاعر النيفيّ يصر على التصوير الحركيّ الدال على طيّ صفحات الظلام في القصيدة عينها إذ يقول:

أخي أتذكر إذ ناديت ملتمساً
منك الوداد لنطوي دربنا الخشنا[١٤]

فهو يسترجع ماضيه ومعاناته عندما جعل من درب الظلام ثوباً يطوى يريد نزعه إلى الأبد لأنه لا يليق به فهو يقض مضجعه لأنّه ثوب خشن والخشونة مرتبطة بالمعاناة والقهر الذي لاقاه في تلك الأوقات، والنيفي يصر على العمل الجماعي لنزع هذا الثوب.

والنيفيّ لم يكن شاعراً ذاتياً يتغنى بنفسه ويبوح بألم ذاته لأنّ معاناته لم تكن مرتبطة به كإنسان ذاقها بل جاءت تلك المعاناة مرتبطة بما يحمله فوق كاهله من التزامه لقضية العرب الكبرى ألا وهي قضية فلسطين عندما يقول في قصيدته "هكذا عسعس الليل "

قد قطّعوا القدس أوصالاً ممزّقة
يد تبيع وأخرى تقبض الثمنا [١٥]

فهو قلق على واقع أمّته إنّه يأتي بالصورة الحركيّة "قطّعوا القدس " الموحية بشدة المعاناة لأنّ محبوبته غدت سلعة تباع وتشرى بحسب مستويات القائمين على التجارة، وكأني به يسترجع، ويستحضر صورة الشاعر نزار قبابي في بائيّته المطلقة:

وخلّفوا القدس فوق الوحل عارية
تبيح عزّة نهديها لمن رغبا[١٦]

ولعلّ النيفي كان محترساً متأدباً أمام مقام مهد السيد المسيح ومعراج الرسول "القدس " فقد غدت سلعة في نظره على حين نزار جعلها تبيع جسدها.

فنزار أتى على سيرة القدس بعيد نكسة حزيران على حين النيفيّ جاء بها بعد حرب الاستنزاف.

إنّ الصور الحركيّة في "رماد السنين" كثيرة لا يحتملها مقال في وريقات عدّة لذا أذكر بعضها لكي يتأمّلها القارئ، فقد أورد النيفيّ صورة: (أمواج الصبابه ـ ينساب بوح جرحي ـ أطارد كوكباً ـ موج النور ـ تدلّى النور ـ تتبعني الظنون ـ أفلي ضمير الوجود.......إلخ)؛ هذه الصور جاءت في سياق النصوص الواردة بين دفتي الديوان.

والصورة الحركيّة لم تقتصر على مجموعة " رماد السنين " فحسب بل إنّها ازدادت تألّقاً في مجموعة (مرافئ الروح)، فقد أورد النيفي (لملم شظايا النور) في قصيدته "قسم لذي حجر" التي افتتحها بقوله:

لملم شظايا النور
من غرّة الفجر[١٧]

فهو يطالب المتلّقي بالإقدام على هذا الفعل عبر صورة حركيّة يريد من خلالها التأكيد على أنّ التفاؤل ينبض في دمه، لأنّه جعل النور شظايا متحركة متطايرة من أجل التغيير والقضاء على حلكة الظلام الذي يلاحق، ويطارد البائسين في الحياة.

والنيفيّ يصرّ على الصور الحركيّة في قصيدته " ذكراك " إذ يقول:

أيطـــلّ نجـــم مـــن وراء ســـحابة
فيـــشيّع فـــي ليلـــي ضـــياء أشـــهب [١٨]

فهو يصرّ على الحركة التفاؤليّة المنبثقة من النور المرتبط بحركة النجم الذي يبدو ظلامه كما بدّدته شظايا النور.

والمتأمل لأبيات القصائد يجد أنّ هذه الصور تتكرّر ولا سيّما الـصورة الحركيّـة المقترنـة بالنور، فالنيفي يصرّ عليها عبر طيوف الفجر ، وانبرى النجم ، وبكاء الشموع ، طيوف النـور هذا الإصرار لم يأت عبثاً بل جاء ملازماً لحالـة الثقة بالنفس والتطلع إلى الغد المشرق الوضّـاء الذي ينبض من خلاله قلب الشاعر.

ومن الصور الحركيّة اللافتة للنظر في هـذا الديوان" مرافئ الروح " صورة " أشرعت جفني " في قوله في قصيدته "ذكراك":

أشـــرعت جفنـــي للقـــاء فـــأبحري
جفنـــي علـــى شـــطآن حبّـــك مركبـــي [١٩]

فالصورة الحركيّة " أشرعت جفنـي" تـوحي بحالة من الشعريّة الصادقة التي تجعل المتلقـي يتخيّل إبحار النيفيّ للاجتماع بمن التقى بها فـي الماضي إنه يبحر من أجل عينيها وقد اسـتخدم صورة "أشرعت جفني"، لأنّ العين هي الوسـيلة والأداة التي يدرك بها الإنسان جمـال الوجـود فهويترّقب ذلك اللقاء ، ويحلم به.

والصور الحركيّة المدهشة هي صورة " رعفة الروح " في قـصيدته "نـشيد الـصحارى " إذ يقول:

علـي أسـقي النخيـل مـن رعفـة الـروح
فرفقـــاً بمهجتـــي يـــا نخيـــل [٢٠]

فالنيفيّ بصورته الحركية هـذه يـدل علـى أصالته، لأنّ مفردة "النخيـل" تـوحي بأصـالة الانتماء للصحراء ؛ هذا النخيل العطش يحتـاج إلى من يرويه رياً صادقاً صدق نفـسيّة النيفـيّ المخلصة التوّاقة للوفـاء للأجـداد الـسالفين ، والأبناء الذين سيمضون على خطا أجدادهم ، إنّ الري للنخيل هو من روح الـشاعر ، فالـصورة حركيّة لأنّ الروح غدت مياهاً بل دمـاء تطهّـر الأرض التي دنست من قبـل المعتـدين الطغـاة ،فالشاعر يريد ريّها من الروح لأنّ الروح مـن أمر الله حتى تغدو طـاهرة نقيّـة مـن رجس الشياطين وأعوانهم.

والشاعر النيفيّ ما اقتصر في تصويره على الجانب الحركيّ في الصورة فحسب، بل ركز أكثر ما ركز على الصورة السمعيّة التي ظهرت بجلاء في ديوانه " مرافئ الروح " أكثر مـن ديوانـه " رماد السنين "، ولعل هذا الظهور مرتبط بالتجربة الشعريّة عنده ، لأنّه غدا في "مرافئ الروح" أكثر تصويراً بسبب نضجه الفنّي ، فمن الصور التـي تستوقف القارئ والباحث والمتذوّق لجمال الأدب صورة " نواح النخيل " التي وردت عند النيفـي في ديوانه " مرافئ الروح " في قوله: من قصيدة "هدية الرحمن ":

أنـــواح النخيـــل أم بـــوح روحـــي
أم نحيـــب الإبـــاء فـــي الجـولان؟ [٢١]

فالنيفيّ الذي روّى النخيل من رعاف روحـه في صورة حركيّة سابقة يتحفنا بصورة سـمعيّة أخرى في قوله: " أنوح النخيل "، فالنخيل عنـده هو الإنسان الأصيل المتجذّر بالصحراء العربيّـة وهو انعكاس روحه لأنه نخلة متجذرة في رمال وطنه، ومن خلال هذه الصورة فإنّ النيفيّ يصرّ على أصالته وشموخه وإبائه.

ومن الصورة السمعيّة المتناثرة فـي ديـوان الشاعر صورة " ترنيمة الكبرياء " في قوله فـي قصيدة " كلمات على هامش الحزن":

ولو أن فينا فحيح المذلة
يسحق ترنيمة الكبرياء [٢٢]

فالشاعر متضايق لأنّه جاء بأسلوب الـشرط الذي يوضّح حالة المجتمـع العربـيّ لأنّ ذاتـه مندمجة في مجتمعه ، والصورة قاسية في هـذا السياق لأنّ الفعل - بحق - يدلّ على حالة مـن

اجتثاث الجذور كما أنّ صورة الكبرياء الموسيقيّة توحي بحالة من الدهشة التي تعتري نفس الإنسان عندما يتخيل كيفية سحق تلك الترنيمة المرتبطة بالأصالة والعروبة ، فصورة "فحيح المذلّة" تتضخّم لتمحق ترنيمة الكبرياء، وما أصعب الحالة الناتجة عن هذا التصوير السمعيّ لأنّ صورة الفحيح توحي بالخوف وتقابله صورة الترنيمة الدالة على الاستقرار، فالنيفيّ يلجأ إلى الصورة وضدّها لأنّ الضدّ يظهر جماله الضدّ.

وما أكثر تلك الصور السمعيّة المتناثرة في ديوانيه: "رماد السنين ومرافئ الروح" فقد وردت في "مرافئ الروح":(فحيح الظنون ـ صياح القبور ـ نحيب الإباء ـ فحيح المذلة ـ حزن البيان - حمّت حروف القصائد - حلم السنا المخمور ـ نواح النخيل - فلول الخيال - احتضار الربيع - حافة الصمت - أحلامنا العاهرات).

أمّا في ديوانه " رماد السنين" فقد وردت صور سمعيّة أخرى هي: (استنطق الرمس - لهاث جرحك - اسأل البيد - ذلّت منابرنا - ألهث خلف الوهم - احتضار الليل - صوت الحق - احتضار صبابة - أنفاس الظلام).

وفي ديوانيْ النيفيّ تظهر الصور البصريّة إذ وردت في " مرافئ الروح" صورة " أهداب الظلام - كفّ الذبول - شلال الضياء - إزار الكبرياء - أعشب الوجود - الخيول - البيارق - النخيل - أمواج السنا - عرائس الفجر - كأس النور - الأعواد خاشعة - نضارة المجد - الأقلام راعفة - ذيول الكبرياء - ثغور النجم - طيف السعادة.....).

ولعلّ الصورة البصريّة الملفتة للنظر في ديواني الشاعر هي تلك الصورة المذهلة المرتبطة بالكبرياء والتي وردت في " مرافئ الروح " في قوله:

خلعت عليّ الكبرياء إزارها
لمّا نقشت حروفها ببياني [٢٣]

وقوله في " رماد السنين":

جرِّي ذيول الكبرياء على الدنا
وتوشّحي من زهوه بوشاح [٢٤]

فالشاعر يصرّ على إكساب الكبرياء الصورة البصريّة التي تجعلنا نتخيّل كيفيّة جعله إنساناً يخلع إزاره عندما يفصح النيفيّ ببلاغته وفصاحته عمّا يجول في خاطره.

وهو من جهة أخرى يكسب الكبرياء ذلك الثوب في قوله: " جرِّي ذيول الكبرياء " فهو في الصورة الأولى يؤكد أنّ الكبرياء المرتبط بالأصالة خلع إزاره على الشاعر بسبب فصاحته وشاعريّته الفذّة، وهو من جهة أخرى يرى الكبرياء مرتدياً ثوب الوقار والمجد لأنّه مقترن بأصالته.

إنّ عناصر الصورة الفنيّة في ديواني النيفيّ لم يتوقّفا عند الحركة والبصر والسمع فحسب بل تعدّياها إلى الصورة اللونيّة، ولعلّ اللونين "الأسود والأبيض " يسيطران على ديوانيْ النيفيّ، فقد جاءت صورة " عسعس الحزن - كأس النور - يزهر الحلم - النجم ساطع البسمات - بوح النور - هشيم الكبرياء - شظايا النور - رعاف النور - وردة النار".

فالنيفي يورد لنا صورة:موج النور في ديوانه" رماد السنين " بقوله:

ينداح صوت الحق في خلدي كما
ينداح موج النور في الظلمات [٢٥]

وصورة رعاف النور في قوله:

هذا رعاف النور أم ألق المنى
أزرت به الأيام فهو محطّم؟ [٢٦]

إنّه واثق ثقة كبيرة باعتقاده لأنّ صوت الحق يساوي النور الذي يبدّد حلكة الظلام، فالظلام أسود والنور أبيض، وكذلك الحق، والصورة اللونيّة توحي بالتفاؤل المنبثق عن النور لأنّ الشاعر واثق من انتصار الحق، ولعلّ النور الموجود في البيت مستمدّ من قوله تعالى: ((الله نور السموات والأرض)).

والنيفيّ إن كان متفائلاً في هذا الموضع فإنّ تفاؤله يزداد عندما يقع في حيرة من أمره فيلجأ إلى الاستفهام التصويريّ الذي يخرج بالمتلقي إلى تصوير حالة إنسان متفائل تبدّد تفاؤله نتيجة تبدّل الأيّام؛ هذا التفاؤل ممزوج بحالة من الحزن، والذي يتابع تدفق الصور لدى النيفي بغزارة سيجد الصورة الشميّة والذوقيّة قليلة قياسا بالصور السابقة، ولعلّ هذا الأمر مرتبط بالروح التي تترفع عما هو حياتي آني عرضي زائل ،فمن الصور الشميّة التي وردت عنه في ديوان "رماد السنين "(عطور الفجر- نفح الصباح - شذى الإيمان)؛هذه الصور ترتبط بالروح كما ترتبط بها صورة"يحيا العبير" أمّا الصور الذوقيّة التي وردت عنه، فقد وردت صورة (يلعقها السوط - رشفت أنفاس الربيع - أرشف النور)، فالصورة الشميّة ترتبط بالاعتقاد في قوله:

ربّاه هب لي من حنانك نفحة
وانشر شذى الإيمان في دفقاتي [٢٧]

فهو يناجي ربّه في خلوته مع الذات الإلهية ويطلب منه بتودّد وتذلل له، ويدعوه كي يجعل نبض قلبه زكيّا عطراً كي يغدو عامراً بالإيمان ،

أما الصورة الذوقيّة القاسية التي وردت عنده فهي صورة "يلعقها السوط " في قوله في قصيدة" نشيد الصحارى":

حين تدمى الوجه يلعقها السّوط
وتمشي على الجسوم الوعول [٢٨]

فهو يشير إلى المعاناة ؛معاناة الإنسان ،وهو في غياهب السجون جاعلاً من السوط كلباً يلعق بتلك الوجوه التي عذبت، فتغدو الأجساد عرصات تدوسها الحيوانات ، إنها صورة محزنة توحي بالألم الذي يعتصر قلب النيفي.

٤- ظاهرة التكرار في الصور

أ-إعادة الصورة بحرفيتها: وهذه الإعادة ظهرت في مواضع عدّة من الديوانين ،فصورة " عسعس الليل" وردت عنده، فمرّة أشار إلى عسعس الحزن، هكذا عسعس الليل، فالحزن هو الليل والصورة مكرّرة عند النيفيّ، كما كرّر صورة" النور"، فمرّة جاءت بصورة " أمواج السنا " و"موج النور" ومرّة جعل النور يتدلى عناقيد "تدلى النور " ومرّة " يرعف " في صورة " رعاف النور " كما استخدم صورة " أطياف المنى ـ أطياف السعادة ـ طيوف الفجر وطيف النور "و " أهداب الظلام – أنفاس الظلام ".

وهذا التكرار يؤكّد لنا وحدة النفس الشعري ويعكس أسلوب النيفيّ لتصدق مقولة: (الأسلوب هو الرجل) فالنيفي رجل مبدع يظهر أسلوبه بجلاء من خلال إيراد هذه الصور مكرّرة.

وقد يكون التكرار مستوحى من معنى الصورة الذي ظهر في (كأس النور ، شلال الضياء ، تدلّى النور ، ثغور النجم ، النجم ساطع البسمات ، أشرعت جفني ، أشرعت قلبي ، بوح الروح ، صوت الحق).

وهذا التكرار للصورة من ناحية المعنى يدلّ على تطوّرها عند النيفيّ ، فهو يأخذ الصورة ويلبسها حلية جديدة يأخذها معنى ويكسبها حلية جديدة أي شكلا جديداً ممّا يدلّ على تطوّرها عنده ، هذا التطور مرتبط بتجربته شاعراً متمرّساً يدرك أهميّة هذا التطوّر.

ب- تكرار الصورة بشكل جزئيّ:

وفي ديواني النيفيّ قد يظهر تكرار جزئيّ للصورة في " فحيح المذلّة ـ فحيح الظنون " و" هشيم الكبرياء ـ ترنيمة الكبرياء " و " عسعس في الجرح ـ عسعس الليل ـ عسعس الحزن "؛ هذا التكرار الجزئيّ للصورة يعني مقدرة الشاعر على استخدام الصورة في تراكيب متعددة حسب ما يقتضيه الموقف والدفقة الشعورية والحالة الانفعالية ، وامتلاك الشاعر للذوق الرفيع الذي يدلّ على أنّ هذه القصيدة أو تلك للنيفيّ ، وليست لأحد سواه لأنّها طبعت بطابعه.

لقد كان النيفيّ صادقاً لفطرته ، فشعره في مجمله هو شعر صادق يعبّر عن تجربة إنسانيّة عاشها الشاعر وها هو اليوم يروي أحداثها

ويؤرخ أيامها في صفحات ديوانيه " رماد السنين – مرافئ الروح " اللذين حملا في عنوانيهما صورة واضحة تمهّد لما ستقرأ في متنيهما.

ولا يعسر على الناقد أن يستخرج من أشعاره مذهباً كاملاً في فلسفة الحزن والألم كمذهب نيتشه في أصوله وتفضيلاته، ومذهب المتنبّي في فلسفة القوّة.

ويظهر لنا جليّاً صدق الإيمان في طبعه واضحا، وقد ساعده ذلك في رسم صور إيمانيّة في نصوصه متناصّة مع صور من القرآن الكريم، حتّى في عناوين النصوص أحياناً كقصيدة " هكذا عسعس الليل ".

وحرّي بنا أن نتحرّى الأشعار التي تدلّ على مبلغ الأصالة في تفكيره الذي يستوحيه من مزاجه، ومن ثقافته بدافعٍ من طبعه.

إنّ الأسلوب الذي يتبعه النيفيّ في فهم حوادث الأيّام عن طريق إدراك العواطف المسيطرة في نفسه هو الذي يدفعنا، وينير بصائرنا في قراءة التاريخ لأنّه يكشف لنا أسرار الحياة، وأنسجة المجتمع عن طريق تعمّقه في فهم نفسيّته الغائرة في أعماقه، وكان ضليعاً إذ استطاع أن يكشف لنا خلجات نفسه، ونبضات قلبه والأزمة النفسيّة التي مرّ بها، وتعرّض لمحنها وآلامها.

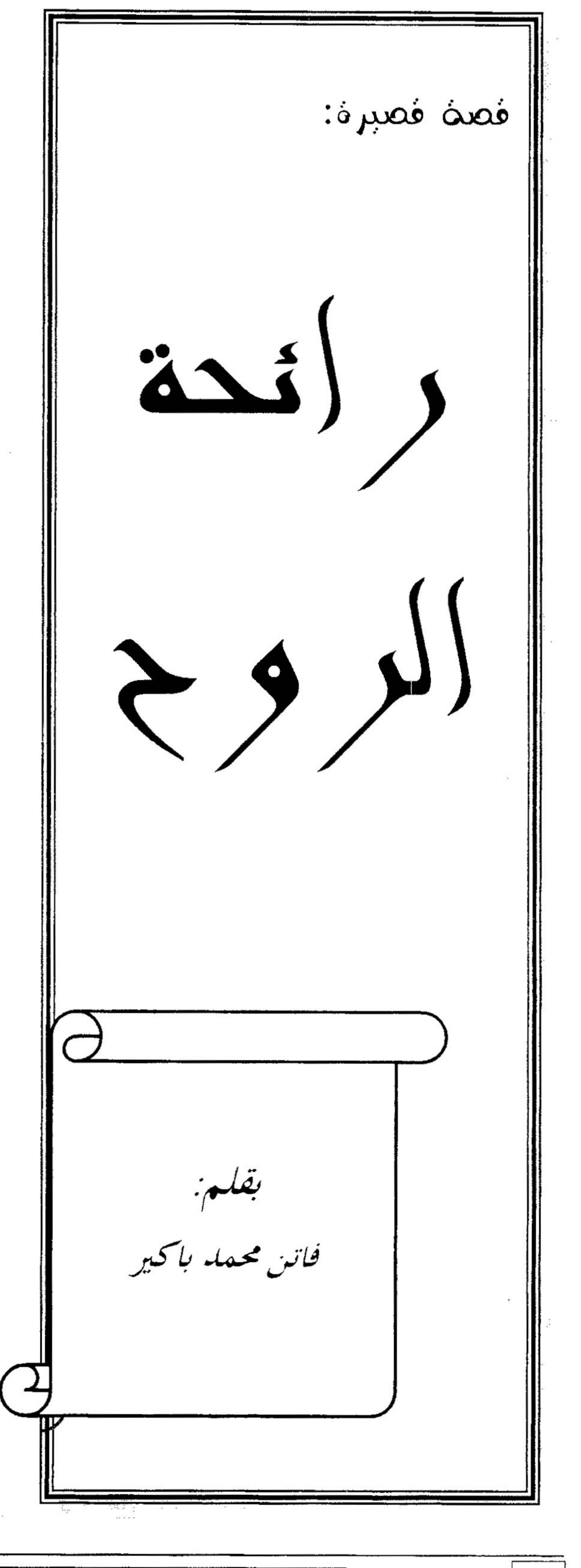
فالنيفيّ الذي استطاع أن يجلس إلى يراعه وقرطاسه، ونظم لنا هذه القصائد يكشف لنا عن صفاته التي يتحلى بها، فلا تكون هذه القصائد عظيمة إلا إذا كان قائلها يتمتّع بصفات العظمة، ولا أحسب النيفيّ إلا أنّه يجمع في نفسه بين السياسيّ والمفكر والمشرّع والفيلسوف، لأنّ هذه الأحداث الجسام التي حلّت به قد ساقته إلى ذلك.

فالنيفيّ صاحب تجربة واقعيّة ينقلها لنا بصدق، فحياته قطعة من فؤاد الطبيعة الأبديّ، وقد أخلص لهذه الحقيقة التي استودعت فيه أيّما إخلاص، وكأنّها رسالة حملها على كاهله، وأقسم أن يؤدّيها.

لقد حملت أشعار النيفيّ فلسفة الثورة على الواقع، ودقّة الوصف، وسلاسة الأسلوب، وجمال الاستنتاج، ومن العسير أن نحدّد في بضعة سطور ما تنطوي عليه قصائد النيفيّ من قيمة عظيمة، فالواقع أنّ النيفيّ الإنسان بقي مجهولاً سنين عديدة، وذلك أنّ النيفيّ كان هدفه الأكبر التعبير عن الحياة الإنسانيّة، وحريّة الكلمة الصادقة بعيداً عن الأهداف النفعيّة.

ولا يسعنا في النهاية إلا أن نقول كما قال الدكتور عبد السلام الراغب عنه في تقديم ديوانه " مرافئ الروح":(والشاعر حسن النيفيّ من النماذج الشعريّة المتميّزة برؤيتها وموقفها، وتجربتها الإنسانيّة، فقد استطاع أن يجعل شعره مجلى لفكره، وفكره مجلى لشعره في ثنائيّة متلازمة هي العروبة والإسلام).(٢٩)

١-الحيوان ٣/١٣١-١٣٢.
٢- اسرار البلاغة ص٤٩.
٣- أسرار البلاغة ص٧١-٧٢.
٤- الصورة الأدبيّة ص٨.
٥- الصورة الفنيّة في النقد الشعريّ- عبد القادر الرباعي ص٨٥ -٨٦.
٦- في النقد الأدبيّ – عبد العزيز عتيق ص ٦٨.
٧- فنّ الشعر ص٢٦٠.
٨- الصورة في شعر عليّ بن الجهم- عبد السلام الراغب.
٩- ديوان رماد السنين ص ١٤.
١٠- ديوان رماد السنين ص ١٤.
١١- ديوان رماد السنين ص ١٨.
١٢- ديوان رماد السنين ص ١٩.
١٣- ديوان رماد السنين ص ٢٠.
١٤- ديوان رماد السنين ص ٢٠.
١٥- ديوان رماد السنين ص ٢٣.
١٦- الأعمال الكاملة – نزار قبّاني.
١٧- مرافئ الروح ص ٢٩.
١٨- مرافئ الروح ص ٣٣.
١٩- مرافئ الروح ص ٣٤.
٢٠- مرافئ الروح ص ٥٩.
٢١- مرافئ الروح ص ٨٤.
٢٢- مرافئ الروح ص ١٠٢.
٢٣- مرافئ الروح ص ٧٦.
٢٤- رماد السنين ص ٣٨.
٢٥- رماد السنين ص ٥٣.
٢٦- مرافئ الروح ص ٣٧.
٢٧- رماد السنين.
٢٨- مرافئ الروح ص٥٤.
٢٩- مقدّمة مرافئ الروح- عبد السلام الراغب ص٨.



قصة قصيرة:

رائحة الروح

بقلم: فاتن محمد باكير

أخيرا تنفست الصعداء.

إنها المرة الأولى.. وربما الأخيرة التي سأكون فيها حراً، تأملت البيت الفارغ الذي كان يضج بالحياة قبلا وتنهدت بارتياح.. أخيرا سيكون لي تلفازي الخاص، وبرامجي الخاصة، وسأضجع على الأريكة وأمدد ساقيَ كما لم أفعل من قبل.. وسأدخن بشراهة، و.. و.. قائمة طويلة لا تنتهي من الأمنيات التي سأحاول تحقيقها دفعة واحدة.

هذا الصباح فاجأتني (أمينة) برغبتها في زيارة شقيقتها في العاصمة، سألتني وهي ترمش بعينيها، لم تكن بحاجة في الواقع إلى اللف والدوران كي تسرق موافقتي، فقد كنت بحاجة إلى تغيير أيامي المتباطئة أكثر منها، ابتسمت لي ابتسامة مثيرة كأنها تعدني بالأفضل حين تعود، واختفت كما يختفي الطيف الجميل... مصطحبة معها الأولاد.

تطلعت حولي.. أنا أعيش العزوبية مرة أخرى.. خاطبت نفسي باغتباط، رميت نفسي على الأريكة غير مصدق وبدأت أقلب في التلفاز وأستمتع بالبرامج الرياضية لتي نسيتها مع الزمن، وفكرت في لحظة نشوى أن أتصل بأصدقائي جمعيهم وادعوهم إلى بيتي.

لأول مرة أتحرر من طلبات (أمينة) التي لاتنتهي، كانت تفعل بي ما تشاء.. سحبت كل امتيازاتي الرجولية دون أن أشعر، أصبحت تختار لي ملابسي، وتحدد لي نوع الطعام الذي سآكله، وتفرض علي نظاما صارما لاستقبال أصدقائي حتى ضاقوا ذرعا بضعفي وأعلنوا وفاتي بالسكتة القلبية، لاأدري من منا على خطأ؟ أنا أم هم؟ أنا أحب (أمينة) ولا أدري لم يعتقدون أنني مغفل ومنقاد؟ ألانني أتجنب مشاحناتها؟ أليس الأفضل أن نكون متحابين بدل أن نتشاجر طوال النهار؟.

كنت صبيا هادئا فيما مضى.. أنفذ طلبات أمي التي لا تنتهي، ولم أكن أسمح لنفسي أن أغضب أو أتململ إن أية بادرة تمرد في وجهها تعني حرماني من مصروفي الضئيل ومنعي من اللعب مع أصدقائي في زقاق الحارة، كبرت وأنا ما أزال على ذلك الانضباط ولم يكن يسبب لي أية مشكلة إلى أن التقيت (أمينة).

كانت تفخر أمام أهلها أنني لا ارفض لها طلبا.. فهي حبيبتي ورفيقتي، وساكنة روحي، وعندما كنت أزورهم كانوا يرمقونني بعيون خبيثة وابتسامات خفية من تحت لتحت، كأنهم يشكون برجولتي، كان حبي لها يدفعني للصمت والبقاء على الحياد تاركا لها حرية الرد أو السكوت.

أنا لست نادما على رحيل هيبتي أمامها.. فهي الوحيدة التي صبرت على فقري، واحتملت نزقي، ونظمت حياتي.. ومع ذلك أحب أن يكون لي لحظة أعيشها لنفسي، لذلك أهلا باللحظة الآنية.. وبالسعادة المؤقتة.. وبالحرية التي أذوق طعمها لوقت قصير قبل أن تعود (أمينة) والأولاد بصخبهم المحبب.




مطر وشيء من دفاتر عابرة

طلعت سقيرق

أحيانا يلتفّ الموتُ على خيط الريحِ
ويضحكُ ثم يكرّ سريعا مجنونا
باللعبةِ
يلهو في مقهى حارتنا
ويقدم للجالس فوق الكرسيّ
لفافة تبغٍ وينامُ ويشخرُ
مثل جميع الناسِ
وقد يتمنى أن تأتي امرأةٌ بثيابٍ
تظهرُ بعضَ مفاتنها

كانَ الكرسيّ على بعدٍ مني
لم أعرفْ أنّ السيدَ كان الموتَ
ولم اسألْ عنهُ النادلَ
كنتُ أحدثُ خمسةَ أشخاصٍ
لا أعلمُ من أين أتوا
في أيّ زمانٍ
هل قبلَ مجيئي للمقهى
أمْ بعدَ مجيئي ..
هم جاؤوا في كلّ الأحوالِ
ودارَ نقاشٌ حولَ المطرِ النازفِ مثلَ الجرحِ
حكيتُ قليلا عن حبي للمطرِ
ورحتُ أحدثُ خامسَهمْ
عن وجعِ الشعر وآهات الشعراءِ







وقلت لرابعهم إن الجنة في الشعرِ
وقلت لثالثهم شيئا عن زمن البردِ
تصرفتُ كما كنتُ أحبّ
وغادرتُ المقهى
كي أبحثَ عن أيّ امرأة تحمل سلتها
وتسافرُ تحتَ المطرِ قليلا

أحضرتُ امرأة من زمنٍ آخر كانت تعشقُ
وقعَ المطرِ
وترقص مثل عصافير الدوريّ

تذكرتُ البيت ودفء الغرفة في هذا الوقتِ
ورحتُ أسابق نفسي
كانت كل الأرصفة بقايا خطواتٍ ودخانٍ
ستكون المدفأة الآن كندف الحلم وأحلى
وسيضحكُ أصغر ولدٍ حين يراني مرتجفا
وسيمسك أرنبة الأنف ويفركها
فكرتُ قليلا
صار البيت ورائي
والشارع صار ورائي
والأحلام تمطتْ خلفي وانسحبتْ
لم أحمل غير كلام دون حروفٍ
صرتُ بعيدا جدا
ودخلتُ الشارع مأخوذا ببقايا شيءٍ
يغسلُ ثوبَ الوقتِ ويضحكُ
سرتُ طويلا ثم رجعتُ
لأبحث عن بيت فيه المدفأة ووجهي







في زاويةٍ لم يغسلها المطرُ
استوقفني أحدُ الناسِ
وراح يحدثني عن ضرر التدخينِ
وينصحني أن أترك هذا الشيء السيئَ
قالَ بفخر كنتُ أدخن أكواما
لكني قررتُ وفزت بنفسي
لم أسألْ عن شيءٍ
كنت أهزّ الرأس كهرّ أحمقَ
ألقيتُ لفافة تبغ كانت بين أصابع كفي
كي يصمت .. يرحلَ

أشعلتُ الأخرى ما أن غادرَ
تابعتُ السير سريعا
وأخذتُ أدخن منتقما منه.. ومنّي

عندَ بلوغِ المنعطفِ
تلفتّ كثيرا قبلَ عبور الشارعِ
خوفا من مطر يملأ بنطالي
إن مرتْ كالعادة إحدى السياراتِ
خطوتُ قليلا
فاجأني صوت مرتفعٌ من كلّ الأمكنةِ
سمعتُ كلاما عن رجلٍ راحَ قتيلا
تحتَ العجلاتِ ...
وكان كما كنتُ تماما
يشبهُني
كلّ الأوصافِ تساوتْ
حتى الشامةُ فوقَ الخدّ
وكانتْ مدفأتي تنتظرُ بعيدا جدا ..



قصة:

جرح حتى الموت

بقلم:

خليل الشيخة

هو جالس على كرسي يرشف الشاي أمام المحل والكديش مربوط قريبا منه إلى عمود الكهرباء، وأخوه مشغول مابين صف صناديق الخضار وبيع الزبائن. فيراه يقبض النقود ويرميها في الدرج فتعتريه مشاعر الغيرة والحسد فيصيح وهو مازال في مكانه: "الله يرزقك يا أخي على قد نيتك". فيرد أخوه دون النظر إليه: "الله يرزق الجميع".

فرغ الأخ من زبائنه فقعد بجانبه وأخذ يرشف الشاي ويسأل:

- من أين لك هذا الكديش؟

- اشتريته اليوم من سوق الدواب.

- الله يعينك عليه.. ألا تراه يعض لجامه ويدور حول نفسه.. إنه سيعذبك.

- أعرف ذلك.. لهذا السبب اشتريته رخيصاً.. فقد أخبرني صاحبه أنه شكس الخلق لكنه قوي وصحته جيدة.. لقد قلت له اترك الأمر لي.. فأنا أعرف كيف أروضه.. عندي خبرة ولي طرق بترويض البهائم.

فسأل الأخ ساخراً:

- وكيف ستروضه يا خبير البهائم.

- هذا سر المصلحة.. ستراه بعد أيام مطيعا يسمع الكلام.. وسأبيعه بضعف ما اشتريته.. أو سأقرنه إلى (طنبر) وأبيع عليه البصل. ثم وكأنه تذكر أمراً:

- اتركنا الآن من الكديش.. ألا تريد مشاركتي في تجارة رابحة؟

- تجارة رابحة.. هل تاجرت بعمرك وربحت.. ألست خاسراً على الدوام... تجارتك فاشلة دائماً.

- يا أخي صحيح أني أصغر منك سناً لكني أعلم منك بأمور التجارة.. سأعمل في مجال الخراف.. أخرج بهم في الصباح إلى المراعي وآتي بهم ليلا وبذلك يسمنون ويزداد وزنهم.. وقس على ذلك.. فوج رائح وفوج آتٍ.. ورأس المال يزداد.. الله بارك بالتجارة.

- والله يا زكي أنت رجل خبّاص.. الله يفتح عليك يا أخي.. لا أريد مشاركة أحد. كم خسرت

من قبل في تجارة الدجاج.. والطيور.. والعجول.. والحمير.. ألم تترب بعد.. لقد أشقيت نفسك وعائلتك معك.. ارحم حالك يا رجل.

عندها نهض زكي ومعالم اليأس تكلل وجهه من ردود أخيه عليه وإخفاقه الذريع في إقناعه بمشاريعه التجارية، واتجه إلى الكديش المربوط، لكن ما إن حل رسنه حتى اندفع إلى كومة الخس الموضوعة في الواجهة وشرع بالتهام أوراقها الخضراء. بدأ صاحبه يشده إلى الوراء حيث وقع الكديش بين قوتين متضادتين في الاتجاه وغير متكافئتين في القدرة ؛ الأولى يتولاها زكي بكل قوته والثانية تسيطر عليها غريزة الجوع، وشاهد أخوه هذا المنظر فطار عقله وأتى يشد مع زكي ويصيح غاضباً، فتغلبا على الدابة وأبعداها إلى الوراء. وهنا استغل زكي الفرصة وامتطى صهوة الكديش وصاح آمراً: حا.. حا، فرفس الكديش رفسات في الهواء وهز ظهره من كل الجوانب حتى أوقع صاحبه على الأرض. ولم يصل زكي إلى باب الدار حتى كان قد دُعك ومُرغ في أرض الشارع عدة مرات.

عند الباب، وقف زكي مع كديشه وصرخ: "افتح يا ولد"، وبعد قليل فتح ابنه الباب، ومشى الكديش حتى ملأ الباب بجسمه ووقف حارناً في المكان لا يتزحزح فأعطى زكي ابنه الرسن ووقف هو في الخارج يدفع الدابة إلى الداخل، ولشدة ارتباكه وحيرته، تجرد من خبراته السابقة في الوقوف خلف الدابة وعواقبها الوخيمة، فاستقبل عدة رفسات كان أكثرها في البطن وواحدة في الرأس كادت أن تقضي عليه فصرخ وتأوه وشتم وهو مرمي على الأرض. وهنا تخلى عن عقله فقام مثل جني مارد يضرب الدابة بحذائه وزناره وحتى بأحجار الشارع لاعتقاده بملكيتها التامة. صرخ أحد الجيران ضاحكاً:

– والله لو كان في البلد منظمات لحقوق الحيوان لرأيتهم أتوا مسرعين بلافتاتهم المنددة بتعذيب البهائم. ولسبب لا أحد يعرفه، مشى الكديش أخيراً إلى أرض الدار وبرك قرب المطبخ. فهدأت ثورة زكي واعتقد نتيجة لذلك أن الضرب والعنف والقمع هو الحل الوحيد الناجع للتعامل مع البهائم، ودون علم مسبق بخطط الأب الجهنمية، أحضر الولد كومة من الخبز اليابس ووضعها أمام الدابة، فرفع الكديش رأسه إلى اليد وكأنه يعبّر عن امتنانه لتلك الضيافة، فصرخ الأب بابنه كالمجنون:

– من قال لك أن تضع هذا السخام أمامه.

فرد الولد رداً مقنعاً:

– إنه جائع.. وعطشان. فرفع الأب الخبز اليابس ووضع سطل ماء عوضاً عنه وجلس بعيداً يراقب ردود فعل الدابة.

بعد يومين من فرض الحظر الشديد بعدم تقديم كل ما يؤكل إلى الدابة (مثلما تفعل الدول القوية ضد الدول الضعيفة المارقة). عانى الكديش من الجوع ولم يعد يفرق مابين الطعام المعتاد، والذي يبقي على الحياة، وبين الأشياء الجامدة من حوله. وذات صباح أفاق زكي فلم يجد الدابة في مكانها المعتاد ، ففرك عينيه وغسل وجهه فوجد المكان خالياً، واعتقد في داخله أن للدابة عقلاً مدبّراً إذ من المحتمل أنها فتحت الباب كما يفعل الآدمي وشردت باحثة عن طعام، لولا أن ابنه قد صرخ بشكل جنوني:

– أبي.. أبي.. تعال انظر.. الكديش ساقط في حفرة المجاري. فركض الأب ووقف على حافة حفرة المجاري التي حفرها منذ شهر ولم يطمرها لكسله وتقاعسه، فوجد الكديش وقد التوت رقبته قليلاً لضيق المكان، فارتبك وأخذ يدور حول الحفرة ظاناً أن الدابة قد نفقت وخسر كل أمواله بموتها، لكنه شاهد الذيل يتحرك فصرخ منتشياً: – اذهب وأحضر خالك سعدو ليعاوننا في تخليص الدابة.

أتى الخال سعدو وحام حول الحفرة عدة مرات ثم قال: – أعطوني حبلاً طويلاً. فنزل إلى الحفرة، وأخذ يربط جذعها ورقبتها بأناة فائقة ثم صعد إلى أعلى وأمر كل أهل البيت

بأن يشدوا فخرج الكديش وما زالت الروح تتأرجح فيه. لكن فوجئ سعدو بما رأى، فقد شاهد آثار خيوط من القنب في مؤخرة الدابة فضحك وقفز وانقلب على قفاه حتى كاد أن يغيب عن الوعي، واستغرب وضحك كل من كان حاضراً ذلك، إلا أن زكي احمر وجهه وابتسم برعونة بشكل متقطع ثم قال:

- كم هو غبي هذا الكديش.. لقد أكل كيس القنب الذي كان على سلم الخشب هذا - وأشار بيده إلى السلم -.. كيف استطاع أن يبلعه.. (يخرب عقله) ما أغباه. وهنا نظر سعدو إلى السلم المشار إليه فوجده مأكولاً من منتصفه، ففرت منه ضحكة أخرى أطول من الأولى، قفز فيها واهتز وكاد أن يقع على الأرض وكذلك فعل أهل البيت. فضحك زكي بحماقة وقال:

- ما أرعن هذا الحيوان... أكل كيس القنب وتملّح بالسلم. وبعد أن هدأت ثورة سعدو من الضحك قال ومازالت لهجته ساخرة:

- تريد تمويت الكديش من الجوع مثلما تُموّت عائلتك من الجوع.. ألا تخاف من نار جهنم. كل هذه النفوس ستحاسبك يوم القيامة على بخلك وعدم تدبيرك. فقالت الزوجة موجهة الكلام لأخيها وهي مازالت تضحك:

- والله لنشهدن عليه يوم القيامة.. ومعنا شهادة هذا الكديش في كل ما نعانيه - ومشيرة بسبابتها - من هذا الإنسان. فنظر هو إلى الوجوه الضاحكة ثم قال:

- لقد ابتغيت أن أروض هذه الدابة بتجويعها، لكنها لم توفر حتى السلّم وكيس الخيش.

فقال سعدو ساخراً هازئاً:

- والله لو مَلَكت هذه الدابة أي ذرة من عقل أو إدراك لجَمَعَت تواقيع من جميع المتضررين وقدمتها لهيئة الأمم ضدك، خاصة وقد قعدت الهيئة لا شغل أو عمل لها إلا استلام قضايا تجرم وتدين سلوكيات العرب. فضحك زكي كمن يضحك على نفسه. ثم أمر سعدو بالماء والخبز اليابس فوضعهما أمام الكديش، فلم يتحرك أو يتأثر بمنظر الطعام أمامه. فانبسطت أسارير زكي وقال بثقة الرجل الخبير:

- ألم أقل لكم إن طريقتي ناجعة وسيصبح هذا الكائن مطيعاً.. مهذباً.. لائقاً.. يسمع الكلام.

فرد عليه سعدو ساخراً:

- ألم تر أن الدابة مريضة ومرشوحة.. وهذا السبب في عدم تقبل الطعام والشراب. فصمت زكي ودار في ساحة الدار حتى وجد حجراً، جلس عليها وصرخ في ابنه:

- أين الشاي يا ولد؟ ومشى سعدو إليه وجلس قربه ثم قال ومازال جو السخرية يعتريه:

- والله لو لم يكن هذا الكديش مريضاً وضعيفاً وبهيماً لقاد ثورة مسلحة ضدك وضد أمثالك. فنظر زكي إليه من خلال عينيه الصغيرتين وابتسم برعونة ثم قام يحاول إطعام الدابة، لكنها أشاحت برأسها عنه وعن الطعام. فقال سعدو ضاحكاً:

- لقد دخل الكديش في مرحلة الإضراب عن الطعام يا جماعة.

في اليوم الثاني، استيقظ زكي باكراً وألقى بنظره على الكديش، فوجده متمدداً على الأرض والطعام من حوله مازال على حاله. فأمسك بأذنه وشده، فلم يتحرك وكرر ذلك فلم يخرج إلا بنتيجة واحدة وهي أن الدابة قد نفقت لأنها رفضت أن تأكل أو تشرب بأمر تعسفي منه، أو هكذا تصور، فجلس على الأرض بجانب الكديش ووضع رأسه بين يديه وقد أدرك خساراته المتتالية وقال ملتاعاً:

- الله يرحمك يا أمي.. أعطيتني اسم زكي في صغري.. لكن كان عليك أن تسميني بهيم أو وغبي.




قيود الحرير

آلاء غزال

يا أحسن الناس خَلقاً وخُلقاً
محمد يا مصطفى يا خير البشر
وجهك يا حبيب مستدير.. كالبدر او كقطعة من قمر
أبيض جميل.. إلى حمرة يميل.. كلون الورود والزهر
يا ناعم الخدين .. يا أكحل العينين ..
لشوقي لك قلبي قد انفطر

حيّر الألباب حسنك وبهاك
يا زهر الربيع .. يا قطر الندى
يا عبير الورد يا عطر المدى
يا خاتم الانبياء والمرسلين ألا ؟؟
تطفئ لوعة الفؤاد باللقى ؟؟

يا ضياء الحق .. يا بهجة للناظرين
أخجل الأقمار حسنك مذ بان
نورك أبهر الأعين و وجهك الفتّان
محى دجى الليل فسبحان المنّان

يا طلعة البدر يا مصطفى
في روايات العشق يقولون
سرّ الفتون في سحر العيون !!
يا أسود الحدقة يا عذب الشجون
دمي القلب وتعبت الجفون
من الدّمع شوقاً .. وطالت السنون

للجنّة يا احباب أنا توّاق
حبيبي احمد اترى تسقيني ؟؟
بيديك شربة ماء فترويني







أو لبناً من انهار عدن فيشفيني
أشواق روحي إليكَ تسري وحنيني
أألقاكَ ؟؟ بالله حسن ظني ويقيني

ابا الزهراء يا نور المدينة ..
يا رحيق ازهارها قد حيينا
بأخلاق .. بإسلام .. بعقيدةٍ متينة
على الرّاية الخضراء اجتمعنا .. وتشابكت أيادينا
مسلمين .. عابدين .. قائمين .. مهما طالت ليالينا

عليك أنزل وحي الله يا محمد
رتّله المؤمنون الخاشعون ..
أمّهات .. آباءً .. وبنون
لا يمسّه إلا المطهرون
رفيق دربي .. يا كتابي المكنون
لاياته بإذن الله متبعون

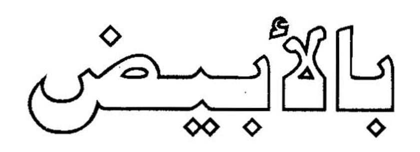
فداك أبي وأمي يا نبي
بسنّتك يا رسول الله تقيّدنا
بقيود من حرير واهتدينا
غير دينك يا حبيب ما ارتضينا
فغدونا .. طائعين .. مطمئنين .. فائزينا

في بقاع الأرض أصوات تنادي
نبي الله يا نورا وهدى
يا سيف الحق يا خير الورى
يا عشق القلوب يا نورا سرى
شفاعة يا حبيب نرجو ... في الحياة الاخرى

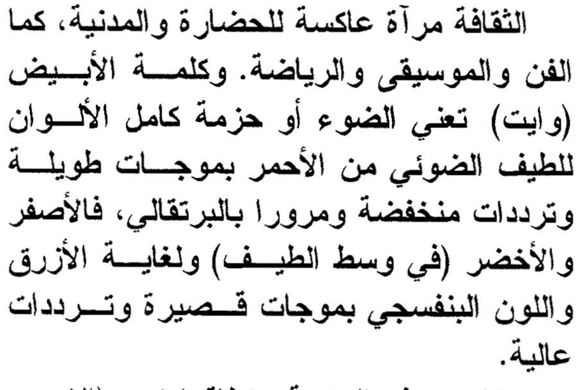
يا امتي .. أمة الاسلام .. أمة خير الأنام ..
أترى نصحو بعد المنام ؟؟
فيعمّ الخير في بلادنا والسلام ؟؟
نسمع أغاريد العصافير .. وهديل الحمام ؟؟
صبرا يا أمتي
سيأتي يوم... تتحقق فيه كل الأمنيات والاحلام




البيئة الثقافية اليوم.. بالأبيض والأسود



بقلم:
بيير حنا إيواز



الثقافة مرآة عاكسة للحضارة والمدنية، كما الفن والموسيقى والرياضة. وكلمة الأبيض (وايت) تعني الضوء أو حزمة كامل الألوان للطيف الضوئي من الأحمر بموجات طويلة وترددات منخفضة ومرورا بالبرتقالي، فالأصفر والأخضر (في وسط الطيف) ولغاية الأزرق واللون البنفسجي بموجات قصيرة وترددات عالية.

وخارج هذه الحزمة ونطاقها نجد (الغير - مرئيات) بالعين المجردة، مثل ما فوق البنفسجية وما تحت الحمراء بترميز (الترا - فيوليت)/ *UltraViolet* و(اينفرا - ريد) / *InfraRed*.

الأبيض حزمة مؤلفة من كل الألوان وخاصة الأساسية:

(الأحمر - الأخضر - الأزرق)، بينما الأسود هو تعريفا (اللا لون) أي يمتص كل الألوان المرئية.

ومصطلح عنواننا (ثقافة الأبيض والأسود المعاصرة) المقصود به تحديدا تلك الثقافة العالمية السائدة والمعاصرة في ظروف عالمنا اليوم.. وهي بملامح ثقافة عامة وخط عريض وكما يقال ثقافة الجو العام ورياح متغيرات العولمة، وليس الخاص أو المحدد، كقولنا ملامح الثقافة الفرنسية اليوم، أو الثقافة العربية وغيرها.

ومع بداية القرن الحادي والعشرين الحالي منذ عام (٢٠٠٠ - ٢٠٠١) وإلى اليوم ٢٠١١، نلاحظ هبوب رياح ثقافية من كافة الاتجاهات الأربعة في كل العالم، وهي ثقافة تميل شكلا على الانفتاح والحرية ولكن مضمونا (مباشرا أو غير مباشر) تميل نحو الاستقطاب والتحريض نحو التقوقع في

القرية العالمية الصغيرة " وكذلك العزلة والانعزالية (كطريقة للدفاع عن النفس وصد الغزو الثقافي) وظاهرة انتفاخ أو تورم أو تضخم الذات والأنا واهتمامات تفاصيل فرعية ثانوية واعتبار (الأنا) محورا أساسيا سواء الفردية أو الجماعية الصغيرة.. على مستوى العائلة والطائفة على أسس قبلية وعشائرية وحتى عائلية مجددة وضيقة، وبالتالي تنحصر الاهتمامات في التركيز على المحليات والفولكلور والذات، وهذا يؤدي إلى الانغلاق وحتى نفي الآخر والآخرين، وعدم وضوح الرؤية الاستراتيجية والمستقبلية وتراجع المصلحة العامة والمصالح الحقيقية للمجموع العام أو المجتمع ككل، حيث العالم والكون لا يسيران وفق الأهواء والعواطف والتمنيات الضيقة، وإنما وفق قواعد ونظام تاريخي خاص.. حيث الدنيا تبتسم وتساعد دائما.. ولكن لمن يرغب ويعمل من أجل البسمة، تخدم وتعطي وتزرع البسمة ثم تحصدها، وتساعد نفسك بالبدء بالمحاولات الحثيثة وتجد الدنيا تساعدك.

والتاريخ أو التأريخ.. هل هو الذي يصنعنا ونحن جالسون ننتظر (حبة التمر لتقع من الشجرة في أفواهنا) أو نحن من نصنع أو على الأقل نشارك في صنع وصناعة التاريخ عبر الجد والجدية والإرادة ومن يكتب التاريخ ويؤثر على الأحداث.. قوة الحضارة أم حضارة القوة الشاملة بكافة مجالات الحياة (فكرية، ثقافية، اقتصادية وغيرها).

ونتساءل:

لماذا هذا الفرز القاطع والبتر والفصل التام ما بين أمور الحياة المتداخلة أصلا، إما أبيض أو أسود، علما بأن الطبيعة والحياة ذاتها تعرف ذلك التداخل المتجانس والمتناغم ما بين حلكة وظلام الليل وأشعة ضوء ونور النهار، واليوم يبدأ من الفجر وشروق الشمس والغسق وظهرا يكون الضوء الكامل ثم المغرب والمغيب تدريجيا، وليس مثلا في ساعة محددة، مثلا في الساعة (٦,٣٢) هناك الحد الفاصل القطعي وبمعنى أن (٦,٣١) ضوء وفجأة (٦,٣٢) حيادي و(٦,٣٣) ظلام اسود حالك دامس.. وكما يقال فإن جسر الحياة جسر متواصل وبدون انقطاعات فجائية عشوائية.

الأمور سواء الفردية أو الجماعية أو حتى الدولية لا تسير هكذا.. ولكن المشكلة ليست في المعرفة أو عدم المعرفة، وإنما في ضخ تلك الثقافة السائدة المستندة إلى تفسير أحادى الجانب ما بين الأسود والأبيض وهي ثقافة احتكار الحقيقة المطلقة.

الأبيض للخير ترميزا والأسود للشر ترميزا / اصطلاحيا ، وما على الإنسان سوى المحاولات اليومية الحثيثة بالسير في طريق الخير، طريق المحبة والعطاء والخدمة والبناء والكرم والشجاعة والسعي للتطوير والإصلاح وتوسيع حركاته (في الحركة بركة) من الحلقات الضيقة إلى الأوسع فالأوسع.

والمرونة ليست ميوعة أو مياعة والمنطقة (الرمادية) ما بين الأبيض والأسود ليست هدفا، بالإضافة إلى أنها ليست لا لونا ولا ثقافة ولا فكرا، ولكن المسألة مرونة وعقلانية مغايرة لثقافة الحسم والقطع والبتر والنفي والإلغاء ومطابقة مع ثقافة العاطفة والعقل والروح وتلبية الاحتياجات، والمسألة برمتها اليوم، هل العالم يسير نحو فكرة المجتمعات والمؤسسات والحق والعدالة والتطوير، أم نحو العصبية والانعزال والتقوقع.. وحتى الانقراض!